

ENTREVISTAS

com realizadores



Jorge Silva Melo: “Filmar tem de ser tão simples como estar ali naturalmente”

Entrevista conduzida por Joana Beleza

JORGE SILVA MELO nasceu em 1948 e tem dedicado a sua vida ao teatro e ao cinema. Estudou na London Film School e estagiou na Schaubühne e no Piccolo Teatro/ Scala de Milão. Fundou e dirigiu com Luís Miguel Cintra o Teatro da Cornucópia (1973/1079). Filmografia como realizador: *Passagem - Ou a Meio Caminho* (também argumentista, 1980); *Ninguém Duas Vezes* (também produtor, 1985); *Agosto* (também argumentista, 1988); *Coitado do Jorge* (também argumentista e director de produção, 1993); *A Linha da Vida* (1996); *A Entrada na Vida* (1997); *A Marca de Bravo* (1999); *António, Um Rapaz de Lisboa* (também argumentista, 2000). Como argumentista: *O Desejado ou As Montanhas da Lua* (Paulo Rocha, 1987); *Xavier* (Manuel Mozos, 1992); *Longe Daqui* (João Guerra, 1994); *O Pedido de Emprego* (Pedro Caldas, 1999); Como actor: *Conversa Acabada* (João Botelho, 1982); *A Ilha dos Amores* (Paulo Rocha, 1982); *Silvestre* (João César Monteiro, 1982); *O Sapato de Cetim* (Manoel de Oliveira, 1985); *Uma Rapariga No Verão* (Vitor Gonçalves, 1986); *Repórter X* (José Nascimento, 1987); *Das Tripas Coração* (Joaquim Pinto, 1992). Como Assistente de Realização: *Pousada das Chagas* (também estilista, Paulo Rocha, 1972). Como Director de Produção: *Brandos Costumes* (Alberto Seixas Santos, 1975). Dirige desde 1996 os Artistas Unidos. Traduziu obras de Pirandello, Oscar Wilde, Bertolt Brecht, Georg Büchner, Lovecraft, Michelangelo Antonioni, Pasolini, Heiner Müller e Harold Pinter.

A entrevista que aqui publicamos incide apenas sobre os “retratos” de artistas que tem vindo a realizar em forma de cinema documental: *Palolo - Ver o Pensamento a Correr*, 1995; *Joaquim Bravo, Évora 1935, ETC ETC Felicidades*, 1999; *Cinco conversas com Glicínia*, 2004; *Álvaro Lapa, a literatura*, 2008; *Conversas de Leça em casa de Álvaro Lapa*, 2007; *Nikias Skapinakis, o teatro dos outros*, 2007; *António Sena, a interessante mão (a mão esquiva)*, 2007; *A Gravura: esta mútua aprendizagem*, 2008; *Bartolomeu Cid dos Santos*, 2008; *Ângelo de Sousa: Tudo o que sou capaz (a alegria impermanente)* 2009.

Joana Beleza — Como nascem as ideias iniciais para os seus documentários, ou retratos, sobre artistas?

Jorge Silva Melo — O *Palolo*, que é o primeiro documentário que eu faço, nasce de um convite. A Ivete Centeno era a directora do Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian da parte Acarte e estava a preparar-se uma grande retrospectiva do Palolo. Ela sabia que eu tinha conhecido o Palolo no final da minha adolescência e diz-me «Não queres fazer um filme sobre o Palolo?». Fiz e gostei de fazer, reencontrava-o depois de muitos anos, foi um encontro breve, fiquei muito amigo dele, outra vez, e no fundo foi também um filme sobre mim, voltar a ver a minha adolescência. Depois fiquei com raiva de não poder fazer mais projectos parecidos. Uma forma muito mais leve do que a ficção cinematográfica em Portugal, que me estava a parecer muito pesada, não só pelos meios de produção, mas pela finalidade, objectivos e academismo. E achei que era possível, dentro dos Artistas Unidos, que é uma pequeníssima produtora de teatro, fazer uns filmes: documentários, alguns, comigo, ficção com outros, na altura também era sócio o Pedro Caldas, que fez alguns projectos de curtas-metragens; escrevi curtas-metragens, o Jacinto Lucas Pires fez uma, depois essa parte foi morrendo, fiquei só eu. O Pedro Caldas foi-se embora, portanto naturalmente fiquei a desenvolver, dentro dos Artistas Unidos, essa linha que é a do documentário de filme de arte.

Quando fiz o *Palolo*, encontrei pessoas como o Álvaro Lapa, por quem tinha uma admiração imensa, que me disse «ah, isto dava para fazer outro filme, ainda havia mais histórias para contar» e essa foi uma maldição que eu queria. Portanto, depois fiz um filme sobre o Bravo, que não cheguei a conhecer pessoalmente. No filme sobre o Bravo voltei a entrevistar o Lapa, que me disse «há mais histórias para contar», e pronto. Fiquei com vontade de fazer três filmes: *Palolo*, *Bravo* e *Lapa*. Vinham os três do mesmo horizonte.

JB — Depois seguiu para a Glicínia, o Bartolomeu, o António Sena. Qual foi a linha orientadora?

JSM — A Glicínia era uma grande amiga minha, e é uma pessoa com quem eu conversava imenso. Até que surgiu a hipótese de fazer um livro com ela e começámos a fazer um livro gravado, mas quando fomos transcrever a expressão, a malícia da expressão, o sorriso que está na expressão, percebemos que os íamos perder. Eu tinha feito meia dúzia de sessões de entrevistas — que acabámos por publicar na revista dos Artistas Unidos — que eram longas, a noite inteira, e é nessa altura que surge a hipótese de apresentar o projecto ao ICAM. E foi logo conseguido financiamento. Destes filmes todos, esse foi o mais fácil de obter, o com a Glicínia, o que era natural, fazer com uma pessoa com quem ia trabalhar artisticamente e com quem tinha amizade, e era um trabalho de reconstituição das conversas que tinha quase todos os dias com ela, sobre o seu passado, as suas ambições, o seu futuro e ela, que foi uma espécie de grande referência quando eu era muito jovem, sobre poder haver um teatro em Portugal diferente do que havia, e grande companheira a partir do momento em que a conheci pessoalmente, que foi em 1968, no dia em que fui preso.

O Nikias Skapinakis foi outro convite. Um dia eu estava a entrar no CCB, ia ver uma exposição do Jorge Martins, ele tinha acabado de sair e vem chamar-me: «eu sou o Nikias Skapinakis e gostava muito que fosse ver a minha exposição e a filmasse». Mas para fazer um filme de cinco minutos, sete minutos? Uma exposição com 22 quadros não dava para muito mais, e ia fechar, portanto decidimos «olha, filmamos já». A princípio era o João Manuel Águas que iria realizar o filme. Era um dos sócios dos Artistas Unidos e teve sempre vontade de realizar. Portanto fizémos aquele dia de rodagem. Depois o Vítor Jorge Alves achou que aquilo podia ter mais desenvolvimentos. Esbocei um guião e o Manuel João desinteressou-se quando o viu. Tomei conta do projecto e, a partir do núcleo principal da exposição, voltava atrás, ia ver os outros temas dele, situava-me na época, voltava à frente; foi um filme muito difícil de escrever, porque, como tinha um ponto de partida obrigatório — a exposição com 22 quadros — o guião tinha de ser feito a partir do material filmado. E esse foi difícil de conceber, de pensar, a obra do Nikias era muito grande, e ele era um senhor com 80 anos.

É verdade que ele orientou imenso. O Nikias orienta mais ou menos tudo. É uma espécie de polícia sinaleiro do Universo. Portanto, tudo é como ele quer. E, não só colaborava, como

escondia. Eu queria coisas que ele não queria, que recusava. Ainda por cima ele era co-produtor porque deu dinheiro para pagar algumas das rodagens. Em parte era meu patrão e eu achava imensa graça a esse desafio. Tinha por ele uma admiração muito grande e, pela primeira vez, estava ao serviço de alguém.

JB — E como surge o Bartolomeu Cid dos Santos?

JSM — Nas várias coisas que o Nikias me escondia, escondia fotografias da sua vida, porque achava que as fotografias do seu passado eram para fotobiografias e não para o filme. E aquele filme, ele queria que fosse só o que ele queria. Portanto, tive de andar a arranjar fotografias dele por fora. Quem me arranjou fotografias dele em festas, fotografias pouco ortodoxas, foi o Bartolomeu Cid dos Santos, que eu conhecia vagamente.

Fui a casa dele em Sintra e ele arranjou-me quatro ou cinco fotografias do Nikias já um bocadinho bebido, em festas de juventude. Aí surgiu a ideia: «Bartolomeu, gostaria de fazer um filme sobre si». Diz ele: «Ah, tenho toda a minha obra digitalizada em alta definição». Não há filme mais fácil de fazer, vamos já tratar disso, fazemos esse filme. E deu-me logo um cd, um dvd, com todas as suas gravuras digitalizadas. Mas eu não comecei a tratar do dinheiro para o filme, porque ainda tinha outros em mão, julgo que o Ângelo, e tinha começado o António Sena, que tínhamos filmado em Serralves.

JB — Porquê o António Sena?

JSM — O Sena é um artista pelo qual tenho uma grande admiração. Desde sempre pertence aos meus iniciais. Eu escrevi um texto sobre ele para o catálogo de Serralves. Fui convidado pelo João Fernandes para escrever um texto de apresentação e gostei muito de o escrever. Fui ao jantar de inauguração da exposição, com o Durão Barroso, imensos ministros e reis, e o Sena diz «temos de filmar a exposição». Era a mesma ideia do Nikias, ou seja, gravávamos em vídeo o registo da exposição. Mas aquilo era um espaço horrível, portanto fazer ali uma reportagem da exposição era muito pobre. Logo ficou marcado vir a fazer-se um filme, o que se conseguiu seis anos depois. Esse também teve dificuldades de produção.

Propus o Bartolomeu à RTP e o Jorge Wemans não respondia. Até que o Pedro Borges propõe fazer a série para a Mídas. Eu digo-lhe «tenho lá na RTP o projecto do Bartolomeu, por que é que não avanças com ele?». Ao mesmo tempo, o Miguel Lobo Antunes diz-me «Na Culturgest comprámos a colecção de gravuras da Gravura. Queres fazer o filme sobre isto?» O filme da Gravura é, de todos, o filme que teve mais dinheiro e permitiu que nas horas mortas, nos dias de montagem em paralelo, se avançasse com outras coisas dentro do orçamento Gravura. Acabei por filmar o Bartolomeu muito dentro do Gravura. Telefonei-lhe a dizer «Temos finalmente dinheiro» e ele morreu uma semana depois. Portanto no *Bartolomeu* metade do material que lá está tinha sido produzido para o *Gravura*, que depois foi reeditado, recentrado.

JB — Entretanto fez o *Felicidade*.

JSM — A *Felicidade* é uma curta-metragem que vem em paralelo com o *Álvaro Lapa: A Literatura*, e que é também uma viagem num carro como o Álvaro Lapa. É, digamos, uma ficção em paralelo com um documentário.

JB — Portanto trabalha simultaneamente em vários projectos.

JSM — É a vantagem de ter uma estrutura que me garante a vida a mim e a algumas pessoas anualmente. O facto de haver a produtora Artistas Unidos, que não depende da produção cinematográfica — a sua existência é garantida pelo teatro — permite haver vários projectos ao mesmo tempo, uns em preparação, outros em acabamento, outros em difusão. De cinema ou de teatro. Produzimos cerca de oito peças por ano, produzir mais um filme não custa muito dinheiro, nem horas. É uma questão de organização.

Nunca faria uma longa-metragem nos Artistas Unidos, porque isso exige um sistema de produção muito complexo. Mas curtas e documentários são factíveis.

JB — Que destino quer dar a estes documentários, ou retratos?

JSM — Se calhar vão para uma história do século XX. Ou da segunda metade do século XX, que é a minha. Eu nasci em 1948, portanto é natural que a história que eu conheço — porque antes disso o mundo não existia com certeza — começa em '58, começa com o Delgado, quando ganho consciência de que existiam pessoas que iam a manifestações na Sociedade de Belas-Artes. Portanto, é com certeza essa história vivida por várias pessoas transformadoras aquilo que me interessa.

JB — O que está neste momento a preparar?

JSM — Há um filme que me interessaria fazer sobre a artista Ana Vieira, que é um caso muito aparte disto, e há a eventualidade de outro sobre o Fernando Lemos, mas que não está garantida. Só fiz uma longa entrevista com ele e ele já tem uma certa idade, portanto não sei. Com a Ana Vieira, sim, está a ir por bom caminho e deve avançar. E aí está, são pessoas que eu encontrei, cruzei... O Fernando Lemos é um artista que conheço e de que ouço falar desde os anos 50. A Ana Vieira é dos anos 70. Aqueles que transformaram alguma coisa neste país, ou a minha vida, durante a minha vida. Provavelmente quando houver um pack de mini-filmes haverá uma espécie de vista do mundo que eu conheci.

Mas gostaria de não fazer só filmes sobre artistas que estão na recta final da sua carreira. Gostava muito de fazer sobre artistas que têm agora 40, 45 anos, mas é muito difícil, quase impossível. Não encontro financiamento para isso. Neste momento o que é autorizado dentro do dogma artístico é «ou muito jovem ou quase a morrer». Ou retrospectivas, ou os emergentes até aos 30 anos. Esses são possíveis. É muito difícil arranjar financiamento mesmo para trabalhar sobre artistas com minha idade, 60 anos.

JB — Discute as ideias para os documentários com alguém ligado ao desenvolvimento de projectos? Com quem?

JSM — Acho que nem chego a ter ideia. É a própria matéria do primeiro encontro que vai forçando a ideia. Repare, no Nikias é preciso filmar aquela exposição, no António Sena é preciso filmar esta exposição, o que é que faço a partir daqui? No Nikias percebi que tinha de fazer uma coisa mais ou menos do ponto de vista histórico. Saltando no tempo, mas histórico. No Sena tenho ali cinco minutos de uma exposição, o que é que eu faço a partir daí? Conheço o Sena, vejo que o Sena não é uma pessoa muito explicativa, o que é que faço? Pô-lo a comentar os quadros? Do que ele gosta é de folhear o catálogo. A ideia nasce da própria matéria e vai até ao trabalho da montagem. Partimos sempre para esses filmes com 10, 15 minutos de trabalho de montagem. É a própria matéria que vai formando depois o argumento. No *Ângelo* (Ângelo de Sousa) é a mesma coisa. Mas são filmes diferentes, todos.

JB — Na fase inicial pensa logo em todos os factores que a irão condicionar? Factores financeiros, de produção, técnicos?

JSM — Não. Partimos sempre sem orçamento para estes filmes — excepto o *Glicínia* que partia de um orçamento seguro. É dos tais dez minutos que são filmados brutos donde nascem os filmes e seus orçamentos. Na *Gravura* é a mesma coisa. Ainda nem se sabia qual era o orçamento da *Gravura*, e eu já sabia que o Rogério Ribeiro estava muito doente, e o Pomar também estava complicado e o Bartolomeu também estava doente. Filmámos as três entrevistas e elas condicionaram todo o argumento do filme e a orçamentação também. Era possível fazer um filme sobre a *Gravura*, mas três dos seus fundadores estavam a morrer, tínhamos de os filmar já.

JB — Portanto, os factores financeiros não condicionam à partida a equipa técnica?

JSM: À partida não. Condicionam depois. A partida é feita com quase nada, mais ou menos às costas de outro projecto, e a partir daí a gestão do orçamento é sobretudo a gestão do tempo. Quando fizemos as contas do *Sena* e do *Ângelo*, tínhamos ultrapassado o orçamento em 232 euros, os dois, portanto perdemos 50 contos.

JB — Mas se estes filmes são produzidos pelos Artistas Unidos, também os pensa como produtor.

JSM — Excepto no *Bartolomeu*, que foi uma produção Midas. Nós éramos associados. O trabalho do Vítor Jorge Alves, de montagem, era pago pela Midas. Mas toda a entrevista feita com o *Bartolomeu* tinha sido feita antes, gravada por nós.

JB — A minha pergunta era: enquanto director dos Artistas Unidos acaba por ser realizador e produtor das suas obras.

JSM — No teatro é o que se faz todos os dias, portanto é mais difícil falar com outro produtor do que falar consigo próprio. Porque... são decisões que têm que ser tomadas muito simplesmente enquanto matéria que está à nossa frente e a matéria é sempre dinheiro.

JB — O seu envolvimento na produção condiciona a ideia que está a desenvolver? Por exemplo, não se mete em grandes aventuras porque tem noção do dinheiro que isso implicaria?

JSM — Não preciso de grandes aventuras. Não vejo em que é que poderia gastar mais dinheiro. Acho que gasto o máximo que posso. Temos tanta experiência, que sabemos mais ou menos o orçamento de um filme de uma hora. Quando ultrapassamos esse modelo, como nos casos da *Gravura* e o do *Lapa*, ao fazer vários projectos diferentes, é porque estávamos com algum conforto económico. O *Gravura* foi um projecto muito caro, filmámos imenso, o filme tem hora e meia, ou parecido, mas podíamos ter feito um filme de cinco horas à vontade. O que é bom, porque o arquivo foi dado à Gulbenkian, que ficou com os brutos de todas as entrevistas. Há ali material que pode ser trabalhado e estudado por quem quiser, mas que não usámos na montagem.

JB — Mas nessa fase inicial pensa logo nos factores tempo - dinheiro?

JSM — Depende. Há filmes que, por exemplo, quando são produção para a RTP, têm aquela minutagem mais ou menos obrigatória. Quando o financiamento é só do ICA a duração menos rígida, mais livre. Mas, por exemplo, o *Lapa* nunca passou na RTP porque a sua duração não cabe nos parâmetros da RTP, senão teria passado. O *Sena* poderá vir a passar. Mas penso sempre é no tempo de ocupação, no tempo de montagem, no tempo de execução do filme. Isso é uma coisa que tenho sempre de fazer, porque sei que «Agora tenho dois meses em que estou mais livre do teatro para poder estar no projecto todas as manhãs, a seguir não tenho».

JB — Mas faz cinema no intervalo do teatro ou vice-versa?

JSM — No teatro não posso trabalhar de manhã, porque os actores dormem. Portanto é muito simples: o teatro é a tarde e a noite, o cinema é a manhã. Como acordo às quatro da madrugada tenho oito horas por dia para cada coisa.

JB — Ainda em relação ao orçamento, nunca espera pelo financiamento do ICAM?

JSM — Esperei nalguns casos, por exemplo o *Bartolomeu* não avançou enquanto não houve financiamento da Midas. O *Sena* avançou sem financiamento, mas sem ele não teria acabado,

porque estávamos exangues. Ao mesmo tempo foi possível acabar o *Ángelo* porque não custava quase nada acabar dois filmes. Mas no momento em que parámos o *Sena* e o *Ángelo*, não tínhamos nem mais um cêntimo para poder acabar um. E acabar um significava acabar o outro.

JB — E como é que gere isso em relação às expectativas da própria equipa com que trabalha?

JSM: A equipa é mínima. Há o José Luís Carvalhosa (imagem), que é professor, e o Vítor Alves, que é uma espécie de permanente, está lá sempre, na sala do fundo, na montagem, e que, às vezes, tem ou não um assistente, que também trabalha mais nas digitalizações, que é o Miguel Aguiar.

JB — Qual é o orçamento base dos Artistas Unidos para um filme?

JSM: Para um filme de uma hora sobre um artista, e depende de duas coisas, é entre 50 a 70 mil euros. Pode ser mais caro se não houver fotografias das obras e se tiver de obter muitas fotografias tiradas por fotógrafo. Ou se forem compradas. Isso pode aumentar muito o custo. Foi uma das coisas que aumentou muito o custo do *Gravura*. Era uma das condicionantes do projecto, era preciso existirem pelo menos umas cem gravuras da colecção. Não havia fotografias boas, por isso passámos cinco dias de rodagem a filmar e isso muda o orçamento. Foram cinco dias a filmar gravuras. Não sei se foi uma boa escolha da Culturgest. Deviam ter sido todas fotografadas. E usadas no filme digitalmente. É mais caro do que filmar. Os fotógrafos levam mais dinheiro. A Culturgest teria ganho, porque teria ficado com os tiffs, mas eles não quiseram pagar isso, logo eu fui pela opção mais barata, filmar.

JB — Por detrás dos documentários existe um processo de escrita?

JSM — Existe um processo de escrita e é isso que me interessa no documentário. Nasce no primeiro material que se tem. O primeiro material tem uma consistência que é preciso descobrir.

JB — O primeiro material é uma primeira entrevista?

JSM — Pode ser ou não. No caso do Nikias e do Sena foram duas reportagens sobre exposições.

JB — Quantas pessoas estão envolvidas na escrita?

JSM — Uma.

JB — Os scripts vão tendo diversas versões? Quantas? Porquê?

JSM — O Nikias sim. Teve muitas versões, porque era preciso procurar coisas. Quando é preciso andar à procura é preciso reescrever e reorganizar bastante. Mas se fizermos a comparação entre o primeiro guião do Nikias e o último, há talvez 30 por cento de mudanças. O *Gravura* foi outra coisa, só podíamos ter argumento na parte final da rodagem, porque o filme tinha para aí 20 entrevistas com pessoas diferentes. Só a partir do material que elas nos dessem era possível estabelecer o argumento. Mas aí só há escrita na montagem. O que é interessante no documentário é que a montagem é a escrita do argumento. O que obriga a trabalho na mesa, em casa, no computador, no Word ou a brincar com as imagens e os sons. São as diferentes escritas que o cinema tem.

JB — Nas duas micro ficções que fez entretanto, o *António* e *Felicidade*, como se desenvolveu o processo de escrita?

JSM — O *Felicidade* foi escrito em 10, 15 minutos. Foi uma ideia que eu tive e que foi escrita e ligeiramente adaptada pelo *actor* Fernando Lopes, porque era o Fernando Lopes, que tem as suas ideias de representação e de argumento. E depois o resto é a transposição do que estava escrito, exactamente como estava escrito.

O *António* é um processo mais complicado, porque nasceu de um convite da RTP para fazer uma coisa sobre Lisboa '94, passada em Lisboa, e eu escrevi quatro episódios de 25 minutos. Não foi por diante e adaptei o que tinha escrito a peça de teatro, porque gostava da juventude daqueles actores e se esperasse muito tempo não os teria. A peça foi um êxito, quis fazer o filme, adaptei a peça a argumento de cinema e foi filmado tal qual.

JB — **Trabalhou sozinho?**

JSM — Sim.

JB — **Quando começa a trabalhar a ideia com outros membros da equipa?**

JSM — Essa coisa da ideia é uma coisa a que sou bastante avesso. Acho que não há ideias, só há matéria. É a própria matéria. Eu não combino absolutamente nada. O entendimento entre as pessoas tem que ser natural, óbvio e imediato. Se vamos entrevistar o Ângelo de Sousa só há uma posição possível para a câmara. Por exemplo, no filme, há um plano que é mau, mas não havia outra hipótese de o filmar. Portanto, ou não tínhamos a frescura daquele depoimento e nos púnhamos à procura de um enquadramento melhor, ou – ele estava ansiosíssimo por nos mostrar umas coisas nuns saquitos de plástico horríveis, eu tirei os saquitos de plástico da frente da câmara, ele punha os saquitos de plástico lá – ou parávamos aquilo e não tínhamos nunca aquele depoimento ou tínhamos um plano mau. Eu preferi o plano mau, porque pude apanhar a ansiedade do artista em vez de me pôr a ter outra ideia. Tenho muito medo de dogmas e de ideias.

JB — **Não dá indicações à câmara? Com o Rui Poças, numa exposição do Lapa, deu indicações sobre como filmar os quadros.**

JSM — Isso é diferente. Director de fotografia e câmara são coisas ligeiramente diferentes. Para a luz, não dou indicações. Dou é sentido de reportagem. Com o Rui Poças tratava-se da montagem de uma exposição, com vários técnicos a montá-la, e eu não podia estar com o câmara, porque o director da galeria vinha falar comigo, o Bernardo Pinto de Almeida, que estava ao lado, vinha falar comigo, e eu não veria o que lá está. Portanto, o que é que eu digo ao Rui? Ou ao Zé Luís nesta exposição? Filma muito rápido, apanha todos os momentos em que os quadros estão a ser montados, filma a movimentação. Eu tenho de ir esconder-me. E enquanto o Rui esteve a filmar isso, eu estava a fazer sala com o galerista, porque senão entrava no plano e não estava ali a fazer nada. Na Fundação Vieira da Silva, quando filmámos a exposição do Nikias, foi diferente porque tínhamos figurantes. Era um dia em que o museu estava fechado, portanto tínhamos actores dos Artistas Unidos e amigos nossos que estavam lá a fingir que eram visitantes, e aí eu estava a coreografar. Mas aí eu não tinha a realidade a interferir comigo. Quando a realidade está a interferir comigo, eu tenho de me esconder. E, muitas vezes, por exemplo, no Ângelo de Sousa, na inauguração da exposição, eu estava o mais longe possível, senão era visto, e não tenho interesse nenhum em ser visto. Com o Zé Luís ele já sabe muito bem o que é, pronto, com o Rui Poças lembro-me disso, depois, ainda com o Rui, chegámos a filmar o Álvaro Lapa em casa. O Rui queria queria uma coisa muito abstracta, em que a cor da camisola do Álvaro fosse quase igual à da parede, que é o que ficou. Ele queria um plano muito austero. Foi o que ficou. Eu gosto mais do plano que ele tinha feito três ou quatro anos antes, que era, justamente, menos austero. Se calhar, ter aparecido a ideia «vou fazer uma coisa mais austera» estragou o plano. Portanto tenho muito medo das ideias que aparecem.

JB — **Mas discute-as com a equipa?**

JSM: Não, não, não. Odeio palavras. No cinema, odeio palavras e com o vídeo é ainda melhor, porque nem é preciso dizer «acção».

Por exemplo, quando o Rui me diz que quer fazer uma coisa mais austera, o que é que eu lhe posso dizer? «Não faças». Mas, como é que ele não faz uma coisa austera? Eu não sei, na prática, o que quer dizer fazer uma coisa mais austera. O que é? Quero que seja menos austero, ponho uma flor? Como é que se faz?

JB — Mas ao ver essas imagens...

JSM: Mas eu não estou a ver. Estou a falar com o artista, que tem pouco tempo de vida, e é mais importante a vida dele do que estar a discutir se o meu plano vai ser mais austero ou menos austero. É mais importante recolher o depoimento. Quando aparece uma ideia deste género, estou-me nas tintas. Quero é filmar a pessoa o mais depressa possível porque ela dispôs de algum tempo da sua vida para ser filmada e não para ser objecto de pose austera ou não austera.

JB — ...Não pensa em repetir a conversa.

JSM — Com alguém que está a morrer? Como é que se consegue? Eu não estou a fazer arte para mim, estou a tentar recolher... Portanto, quando aparece esta ideia «vou fazer uma coisa mais austera», acho que se estragou o equilíbrio ali, que é tentar meter uma ideia antes da realidade ditar a sua própria ideia. E o que é importante é que sejamos sensíveis ao que a realidade nos dita.

O ideal é não ter nenhuma ideia. Se o ser humano não tivesse nenhuma ideia ficava gato e ficava extraordinário. As ideias têm feito muito mal às artes. **Filmar tem de ser uma coisa tão simples como estar ali naturalmente. O que é que eu quero ver? Quero ver aquele senhor, então vamos lá vê-lo. Qual é a maneira mais simples para ver isso? Montar já é um acto de reflexão.**

JB — Encontrou muitas limitações e dificuldades durante filmagens?

JSM — O mais difícil em filmagens, nos documentários, é a concentração do entrevistado nas repetições. É normal que o entrevistado queira falar, diz muitas vezes coisas que é impossível montar, tipo «como eu disse há pouco» ou «como eu já te disse» ou «não te lembras?», coisas deste género. Acontece termos de reptir, e o entrevistado não percebe porquê e fica angustiado. Portanto, é muito raro conseguir fazer mais de uma hora útil de entrevista por dia. Essa é a parte difícil. Outra parte muito difícil é a iluminação das obras de arte. Seja nos museus, nos depósitos ou em casa das pessoas, é por vezes difícil iluminar determinados quadros, telas, objectos. É muitas vezes mais útil ter fotografias digitalizadas, tiradas noutras condições, porque o digital pode-se trabalhar muito mais facilmente do que o vídeo.

JB — Quando não tem esses objectos digitalizados recorre a técnicos? Aumenta a equipa?

JSM — Não, a equipa é sempre a mesma. Mas depende. Por exemplo, um quadro do António Sena foi filmado duas vezes e ficou muito mal. Teve de ser fotografado e remontado em computador.

JB — E surgem, nas filmagens, problemas novos, não-previstos na preparação?

JSM — Nas filmagens de documentários, deste tipo específico de documentário, não acontece muito, porque são pessoas civilizadas, que prepararam o seu discurso, têm uma certa idade, têm um discurso e uma imagem de si próprios já estabelecida, portanto sabem contar a sua história. Não são jovens que estão à procura da sua imagem. São pessoas que guardam e reproduzem a sua imagem. Portanto não acontecem muitos imprevistos. Mas acontecem as coisas ficarem muito piores do que se gostaria que fossem.

Por exemplo, depoimentos que se queria muito que fossem bons e que a pessoa acaba por falhar. Uma pessoa acabou de me dizer «eu, como te disse há pouco, gostei muito de Bucha e Estica», percebo que aquela frase não é boa, que não a consigo montar. Peço «repita» e ele já não consegue. Aquele bocadinho foi para o lixo. Porque a primeira vez saiu torcida e na segunda já não sai bem. Também acontece ser preciso mudar a bobina e o entrevistado continua a falar, e quando se volta a carregar na câmara, ele já não volta a dizer o que disse entre as duas bobinas. Isso acontece muitas vezes. Pode perder-se um momento fundamental. No Ângelo de Sousa houve dois momentos ou três que perdi e ele não voltou a dizer aquilo. O que vale é que que as pessoas desta idade voltam a dizer a mesma coisa quase com as mesmas palavras. Com o Ângelo fiz seis entrevistas diferentes, em que ele volta a dizer as coisas quase na mesma ordem. Como a Glicínia. São pessoas que já contaram a sua história, já deram entrevistas. Portanto a narrativa já é mais ou menos fixa.

JB — Nessas conversas volta a perguntar-lhes o mesmo?

JSM — Sim.

JB — O objectivo é que contem mais? Ou o mesmo mas de outra forma?

JSM — No António Sena não fiz uma única pergunta. Ele falou durante 45 minutos. Tinha um dispositivo simples, que era o catálogo, visto de frente e de cima, e ele falava. No fim, quando ia eu falar e pedir-lhe para que dissesse uma coisa, ele disse que já não queria mais. São coisas assim. Eu só quero que eles falem o máximo possível e que eu fale o mínimo possível. Muitas vezes quase só falo para eles voltarem a dizer ou a fazer coisas que ficaram mal, mas não posso estar a olhar pela câmara ou pelo monitor. Se me ponho a olhar para o monitor, a quem é que o Ângelo está a dar a entrevista? Portanto estou a olhar para ele, não sei o que está a ser filmado. Tenho de confiar no operador.

JB — Como descreveria a sua relação com as competências técnicas requeridas, durante as filmagens?

JSM: Depende imenso do que se está a filmar. Há dias em que o som é o mais importante e portanto toda a minha atenção vai para o som. Há dias em que o décor é o mais importante, há dias em que a câmara... à câmara eu ligarei sempre pouco, porque é aquilo que quase não vejo. Só depois, na montagem, é que vejo o que foi filmado. No dia em que fomos entrevistar o Fernando Lemos o mais importante era o décor, era a competência técnica que mais me interessava. Era preciso transformar um quarto de hotel muito feio numa coisa que parecesse parte da casa de um intelectual. Vi várias imagens da anterior casa dele, por isso era preciso instalar num quarto de hotel aquele ambiente da casa dele, para parecer que ele estava mais ou menos em casa. E tirar as camas do quarto etc, etc.

JB — Mas essa era a sua ideia?

JSM — Eu não queria o quarto de hotel, mas o Fernando Lemos, cheio de vida e de vivacidade, mas parálítico, não podia ser levado para um sítio de Lisboa que me interessasse. Ele estava em Lisboa três ou quatro dias num quarto de hotel, portanto ia filmá-lo ali, tentando transformar aquele quarto no quarto de casa de uma pessoa.

JB — Sentiu que alguma competência técnica lhe falhava, ou que se mostrava pouco capaz de resolver os problemas levantados? Porquê? Que pretendia?

JSM — No caso do documentário a coisa que sempre me preocupa mais é a qualidade da captação de som. Quando vamos a um sítio em que o som é realmente mau, é muito complicado. Mas há sítios onde não pode deixar de ser. No *Gravura* era indispensável ter o Julião Sarmento a comentar a sua própria exposição, que estava num sítio de mármore e

madeira, cheio de eco. Como fazer? Ele nunca me diria aquelas coisas noutra sítio, as gravuras estavam ali e não as podia tirar, portanto tinha de ser ali... que fazer? Usar outro tipo de microfone? Talvez. Fazer a entrevista doutra maneira? Só que o entrevistado nunca me dá tempo para reflectir sobre isso. Mal chego ao sítio da entrevista ele pergunta «então, a tua irmã está boa?», etc, ou «podemos começar a entrevista?» Conhecem-me, não estou lá na qualidade de técnico, estou lá na qualidade de amigo ou de intelectual, que não é a mesma coisa. Não tenho tempo nenhum nestas entrevistas para estar com a equipa técnica.

JB — E quando vê o que foi filmado?

JSM — Na montagem. E às vezes só depois da escolha do Vítor Alves. O Vítor muitas vezes recebe o material em bruto e faz logo uma primeira escolha.

JB — Montagem e pós-produção são etapas muito bem definidas?

JSM — Há dois momentos de montagem nestes filmes. Há um momento a meio da rodagem, onde o argumento é estabelecido, e há outro momento que vai até ao fim e onde já aparece o novo material. Se agora tivesse de dizer como é que se faz um documentário, há uma primeira semana de rodagem com montagem imediatamente a seguir, durante um mês, interrupção da montagem, reescrita do argumento, segundas filmagens, mais um mês de montagem. Seria o esquema normal para um filme de uma hora, em caricatura. Cada um, depois, será diferente. Mas digamos que se faz sempre em duas fases. E a primeira corresponde sobretudo a uma arrumação do material para a escrita do argumento. A segunda parte da montagem é consequência da reescrita de argumento que foi sendo feita.

JB — Uma espécie de *work in progress*.

JSM — Não necessariamente *in progress*. Pode ser *in defeat*. É *work*.

JB — Na montagem, já sentiu necessidade de filmar mais, porque faltavam cenas, takes, sequências que a preparação não previra?

JSM — Sim, a possibilidade de filmar mais é indispensável. Em qualquer documentário é absolutamente indispensável, mesmo num tão simples como é o da Glicínia, que é aparentemente só uma entrevista e uma entrevista muito montada e recortada, cheia de *jumpcuts*. Tivemos de filmar mais umas coisas durante a montagem. Foi uma montagem, digamos, radiofónica. Foi uma montagem a seguir o texto.

JB — Acontece então em todos os documentários filmar, montar, filmar, montar? Não há excepção?

JSM — Que eu saiba, não. Pode haver é mais filmagens e montagens. Filma, escreve, monta, escreve, monta.

JB — “Filma, escreve”: nunca escreve antes?

JSM — Não, filmo logo.

JB — Ao mesmo tempo, já lhe sobrou-lhe material de que teve de prescindir. Que relevância tinha esse material, e qual a quantidade desse material de que prescindiu?

JSM — Como disse antes, no *Gravura* tinha imenso material que deitei fora, e do Lapa também sobrou material de que gosto muito mas que não entrou no filme, e no Ângelo também há muito material que sobrou. Mas eu gosto que esses restos existam e que fiquem em depósito em bruto, na sua brutalidade, e deixamo-los sempre na Gulbenkian. Por exemplo, será uma experiência

única quem descobrir daqui a dez anos o António Sena, que na sua vida real nunca deve ter falado mais do que um minuto por dia, a falar 45 minutos de seguida no material bruto que ali está.

JB — Mas, para si, não existe a possibilidade de reutilizar esse material de arquivo noutros documentários?

JSM — Sim, com certeza. O *Bartolomeu* usou material que tinha sido filmado para o *Gravura*. No *Lapa* há material filmado para o *Bravo* e para o *Palolo*. Se eu tivesse uma empresa com mais funcionários, era uma das coisas em que investia: a identificação daqueles momentos pode ser muitíssimo útil, porque há ali uma fantástica história do século XX português.

JB — Como realizador, intervém no design da banda sonora?

JSM: É muito difícil, porque os documentários são sempre filmados em condições de produção, para o som, muito árduas, e no som, em Portugal — em França é diferente — há três elementos: a pessoa que capta o som, a pessoa que monta o som e o misturador; ou seja, teria de falar com três pessoas diferentes. Em França há uma única pessoa que é o montador de som, com quem se trata de tudo. Aqui o sistema é diferente. Tento respeitar o equilíbrio entre essas pessoas, mas sei que é sempre a parte mais frágil. Por exemplo, o director de fotografia vai assistir à entalonagem, mas a pessoa que captou o som não vai assistir às misturas, porque já está noutro trabalho.

JB — Então o som é desvalorizado.

JSM — Não é produzido, não há produção de som no sistema português. É normal que o director de fotografia tenha de assistir à etalonagem, mas o engenheiro de som não vai às misturas. Então, como é? Quem é o responsável?

JB — Como resolve então essa questão?

JSM: Não posso ser 80 pessoas ao mesmo tempo. Não vou andar com o engenheiro de som ao colo a dizer «tens de levar o teu trabalho até ao fim». Ele não vai. Está a trabalhar noutro filme e eu não tenho dinheiro para lhe pagar outras datas. E não tem a prática, portanto essa é uma situação de erro de produção dentro do sistema português. O único momento em que houve algum equilíbrio nisso foi há volta do Vasco Pimentel, porque havia um sistema de produção — ele era empregado permanente da mesma casa produtora, portanto isso era garantido.

JB — No documentário, desde que a ideia nasce, passando pela rodagem e durante a montagem, há inúmeros factores que fazem com que esta sofra transformações. As suas obras mudam muito? Como é que lida com isso?

JSM — Este tipo de documentário não pode mudar muito, porque estes documentários não são sobre a vida que está a acontecer, como é em princípio a forma do documentário. O documentário é sobre a vida que se está a passar e essa é que altera. Isto são uma espécie de retratos e o retrato é uma forma mais fixa, num quadro histórico. Portanto não podem mudar tanto como isso. O tal material inicial, o material mãe, o material original dita determinadas regras. Que eu oiço, não oiço, conseguimos cumprir, o montador, a equipa, consegue fazer cumprir e depois logo se condene. Claro que agora é mais fácil do que quando estávamos a fazer o *Nikias*, que foi o primeiro deste núcleo maior, que era também naturalmente mais complicado, devido à complexidade e à quantidade da obra. E à própria personalidade do *Nikias* que era também complicada. Como é que se conseguiu fazer aquilo tudo? É outro assunto. Era o mais complicado de todos. O da *Gravura* também, porque era uma história que só podia ser contada pelas vozes daquelas pessoas. Mas se virmos a primeira e a última montagem do ângelo e do Sena não há alterações de fundo, não são cruciais. São filmes muito diferentes uns dos outros,

mas encontrámos um sistema de produção. A maneira de organizar e levar o trabalho até ao fim está encontrada, e conseguimos localizar os defeitos desse sistema de produção.

JB — Investe em materiais promocionais?

JSM — Não vale a pena investir em materiais promocionais, para filmes que vão interessar, no máximo, a 500 pessoas. Porquê fazer promoção de um filme sobre o António Sena que deve ter vendido em toda a sua vida quatro ou vinte quadros e cujo interesse é o depoimento didáctico e estudioso? São dvds que vão sair agora em Fevereiro, venderão 100, 150 exemplares. Para quê investir dinheiro e tempo em material promocional? Fazemos o equivalente à capa, tratamos de dar sentido ao objecto, mas não chamo fotógrafos especiais para tirar fotografias nem vale a pena. No caso do Ângelo de Sousa chamámos. Erro absoluto. Nenhuma das fotografias que foi feita pelo fotógrafo foi usada para a sua promoção, porque não correspondiam ao filme. É outro assunto. Eu dizia ao fotógrafo «tens de tirar a fotografia mais ou menos com o ângulo da câmara» mas ele tirou sempre com a câmara em campo. Pagámos um balúrdio, era uma daquelas vedetas que vai para o Prémio BES de Fotografia. No *Gravura* tivemos cuidado com o material promocional, até porque tivemos de entregar com qualidade à Caixa Geral de Depósitos, mas não sei o que fizeram com aquilo. Não somos nós que fazemos essa promoção.

JB — Essa perspectiva de interessar apenas a 500 pessoas não será pessimista?

JSM — Eu sou muito pessimista, por isso é que trabalho muito. Se fosse optimista não fazia nenhum. Se o António Sena interessar a 500 pessoas, estamos no melhor dos mundos. Nunca interessou e ele já tem 70 anos.

JB — Também não faz *making of*'s.

JSM: Não, não. Detesto essa coisa do *making of*. Acho uma coisa obscena. Não vejo qual seja o interesse. Para quê? Para mostrar que sou um génio? A única coisa que se tira do *making of* é que o realizador é um génio. Se fizerem o *making of* apanham-me a fumar na rua, porque é aí que estou a maior parte do tempo. Qual é o interesse? É um género que não consigo perceber, o do *making of*.

JB — Como desenvolve os orçamentos?

JSM — Há um orçamento muito vago, muito vago. As questões orçamentais não são muito determinantes, porque é possível começar. As questões mais graves são as questões do tempo de acabamento, ou seja, por exemplo no Sena, eu podia começar a fazer o filme com os 1500 euros que tinha, mas não o podia acabar. Mas com 1500 podia-se filmar o que se filmou, foi Serralves que pagou creio eu. Depois é preciso arranjar mais. Portanto, foi possível levá-lo até ao fim, porque fomos arranjando mais. Se aparecesse dinheiro a dizer que o tempo de execução era x, aí é que se punha um problema grave. Quando a FLAD deu dinheiro para o Sena, se nos tivessem dito têm aqui 600 contos e têm de entregar o filme daqui a um ano, eu dizia «não posso». Mas se o dinheiro vem vindo, vai aparecendo sem prazo, é possível ir continuando a trabalhar. O único problema que se põe é o prazo. Quando apareceu dinheiro com prazo no Sena, que foi o dinheiro do ICAM, vimos que era possível com este dinheiro, que eram três mil contos, acabar os filmes. E aí óptimo. Digamos que o dinheiro tem a ver com o tempo de execução. O orçamento é sobretudo o plano de trabalho e o tempo de execução. A FLAD deu-nos 600 contos para digitalizarmos a obra do Sena. Mas não tínhamos prazo para o fazer.

JB — Quando já tem o dinheiro para trabalhar, como é que se dá a distribuição interna dos gastos na gestão do orçamento? Precisa de melhorar aspectos?

JSM — Sim. Há coisas que aprendemos. Descobrimos maneiras mais baratas de fazer determinadas coisas, mas isso vamos aprendendo. Um dos grandes problemas disto é que, por

exemplo, com as artes plásticas, estas movimentam-se num mundo de bastante dinheiro, de grandes instituições. Fundação Gulbenkian, Serralves, etc, e inicialmente nós perguntámos «onde é que se faz uma boa digitalização de um diapositivo?», eles diziam os melhores. Nós encontrámos vinte vezes mais barato e com igual qualidade, porque não fomos aos melhores. Esse género de aprendizagem vai-se fazendo na prática. E houve disparate, de verbas gastas inutilmente. No filme sobre Ana Vieira, que talvez se possa fazer, o ideal era eu estar agora a pagar a alguém para estar a juntar todas as imagens já existentes da Ana Vieira. Estivemos no arquivo da RTP a ver, mas há mais e mais, antes de se filmar. Já temos o corpo de material de arquivo da Ana Vieira. Quer as fotografias, quer o material de televisão, quer os filmes, tudo isso feito antes de se começar a montar. Para quando se começar a montar já estar isso tudo na maquete. Não tenho dinheiro, nem tempo, nem sei se convенço alguém a fazer esse trabalho, porque o meu problema é que se eu digo «procuras isto, tens 15 dias», como essa pessoa sabe que não é para começar a trabalhar ao 16º dia, não vai fazê-lo em 15 dias. Vai atrasar, não encontra metade, ficou por fazer não sei o quê. É o tipo de cisa que tem de se melhorar, mas ainda não sei como.

JB — Trabalhando deste modo, em quanto tempo consegue ter um documentário pronto?

JSM — Às vezes demora seis, sete anos, como no Lapa, ou no Sena. Mas como não temos prazo de entrega, quando aceitamos a pequena encomenda, «filme esta exposição», «filme aquilo», não temos prazo de entrega, então, aguardamos que chegue mais dinheiro. Temos o resto da estrutura que pode ir entregando os dossiers a concurso sem grandes despesas. Na companhia de teatro, eu faço os dossiers e pronto.

JB — Nunca depende do financiamento do ICA?

JSM — Não concorro sempre, é sempre preciso encontrar os tais 50, 60 mil euros. Por vezes não é do ICA. A Gravura não foi, o Nikias não foi, o Ângelo também não. Mas é preciso encontrar sempre esse dinheiro para cobrir. Para o Lapa foi muito difícil, foram anos de recusa. Para outros foi imediato.

JB — E quanto à distribuição e exibição deste tipo de filmes?

JSM — Estamos neste momento a tentar fazer um acordo com a MIDAS, que está a distribuir mais este género de filmes em Portugal e está a fazê-lo bem, lançaram agora a colecção Arte e Artistas onde estão três dos nossos. E a saída do Sena e do Ângelo, está prevista para Fevereiro [2010]. Agora há uma distribuição curiosa, em paralelo, que foge a todas as normas, por ser exactamente a do mundo das artes. O Nikias já teve cerca de 100 sessões, entre galerias que pedem para o passar lá, mas isso não é contabilizado, não são sessões comerciais, porque isto não são filmes para sessão comercial. Muitas vezes são filmes para passar num televisor durante uma exposição. Mas é um circuito que existe. Por exemplo, agora, a Casa das Histórias está sempre a pedir os nossos dvds, ainda por cima os dvds multiplicam-se com grande facilidade, portanto rapidamente eles estarão em sítios inesperados.

JB — Os exibidores comerciais não se interessam.

JSM — Aconteceu na curta-metragem *A Felicidade*, por causa da dimensão muito curta, é um filme de sete minutos e o Pedro Borges achou que era possível passá-lo com o da Varda [*Les plages d'Agnès*]. Teve muitos espectadores, foi bom, mas é por ter aquela dimensão tão curta. Se o filme tivesse 12 minutos não sei se teria tido a facilidade de saída que teve.

JB — Quando desenvolve um projecto como estes pensa, à partida, nas possíveis janelas de exibição?

JSM — No caso destes filmes de artistas penso mais nas galerias do que nos festivais, por exemplo. A Ana Vieira vai ter uma exposição em 2011, portanto era bom ter o documentário pronto nessa altura, e isso também permite arranjar financiamento. Penso mais que vai haver um museu interessado, a Culturgest comprou a colecção de gravuras da Gravura, portanto quer um documentário. Penso mais nesse circuito, que é um circuito que escapa ao circuito tradicional do cinema. Fico contente quando eles interessam a alguns festivais, que são só dois em Portugal, o DocLisboa e, eventualmente, o IndieLisboa. E o Panorama, que mostra mais ou menos toda a produção, que é muitíssimo simpática. Agora, por exemplo, Alcobaça uma vez por semana passa estes filmes. No Auditório da Universidade Nova, fui lá apresentar o Nikias, tenho de ir apresentar o Sena. Ainda por cima são sessões que são mais trabalhosas, porque é quase sempre com apresentação. Portanto aquela vantagem que o cinema tinha sobre o teatro que era a gente poder ficar em casa e o filme passar, agora já não é possível.

JB — **Não pensa em festivais internacionais?**

JSM: Para estes filmes não, não acredito que tenham algum interesse para os festivais internacionais. Não há interesse. Há tantos milhões de artistas no mundo... Imagine o que é os da Coreia do Norte quererem falar da Coreia do Norte dos anos 50, não é possível.

JB — **Mas temos cá festivais que trazem esses filmes...**

JSM — Sim, nós somos compradores, mas não podemos interessar o mundo pelo António Sena, não é? Não vale a pena. É uma daquelas propagandas do Governo «vamos internacionalizar os artistas portugueses», está bem, põe a Joana Vasconcelos a fazer corações de ourives e fado, está bem. Portanto vão vender a imagem tradicional de Portugal e o galo de Barcelos com mais um bocadinho de pop. Podem fazer o Secretariado de Propaganda de Portugal na mesma.

JB — **A minha pergunta ia mais no sentido de saber se procurava festivais especializados em filme de arte.**

JSM — Não, não. E a trabalhadeira que dá legendar?

JB — **Também ia perguntar-lhe sobre a legendagem.**

JSM — A legendagem é muito importante. Por exemplo, o Bartolomeu foi professor na SLADE, por isso o Pedro Borges, porque é uma produção da MIDAS, achou muito importante legendar o filme. A edição terá legendas e será eventualmente difundida em Inglaterra. Se eu fizesse um filme sobre a Paula Rego, mas não sou eu que a vou divulgar, são eles que querem, divulgada já é ela, ela é que me vai divulgar a mim (risos).

JB — **Mas, por exemplo, se fizesse o tal documentário sobre a Paula Rego, pensaria nos festivais internacionais?**

JSM — Não sei, só dependendo da conversa. Se ela só quisesse falar da Ericeira, não pensaria nisso. Depende da conversa.

JB — **Encara a Internet como uma plataforma de distribuição do cinema?**

JSM — Não sei. Só gosto de e-mails e de compras on-line.

JB — **Apesar dos avanços tecnológicos, o modo de trabalho continua a ser muito artesanal?**

JSM — Sim, sim.

JB — Nos últimos anos, teve possibilidade de contactar, com vista a troca de experiências e a formação, com os seus pares internacionais, para comparar práticas de desenvolvimento de projectos, tendências e formas de organização da produção?

JSM — Não, não. Tenho muitos amigos em França que são da área do documentário, e que são pessoas muito interessantes, mas não falo nisso. Eles nem sabem.

JB — Pertence a alguma associação. A APORDOC por exemplo?

JSM — Não.

JB — Só aos Artistas Unidos?

JSM — Os Artistas Unidos são uma empresa. Mas, repare, a propósito da APORDOC, eu não sei bem se isto são documentários.

JB — O que são então?

JSM — São dvd's. Sem excepção. O objectivo do trabalho é oferecer um retrato em movimento de um determinado artista, num determinado momento, com uma dupla vertente: nalguns deles, uma meditação sobre mim próprio. Portanto, há um lado de autoretrato, mais evidente no Lapa ou na Gravura do que no Ângelo de Sousa, mas é sempre um retrato de alguém em que eu estou muito implicado. Qual é o género a que isto pertence? Não sei. Não sei se é ao documentário, por isso é que eu não pertença à APORDOC nem vivo a problemática do documentário. Um documentário, eu faria por exemplo sobre um rapaz agora com 27 anos que teima em pintar. Isso, para mim, é um documentário. E, quando toda a gente já só faz vídeos, eu filmo um rapaz que acha que a pintura é que é e tem 27 anos. Ou seja, os problemas ainda se lhe estão a colocar "agora". E o documentário tem a ver com o que se passa "agora". Estes filmes são sobre o passado. Mesmo quando são sobre artistas que estão na actualidade, são sobre a sua obra, a sua vida. São retratos. ■

O tempo e o modo de um retratista

Joana Beleza

“Num rosto aparece outro rosto”. neste breve poema de cinco palavras a que chamou «Navegação», Álvaro Lapa (1939-2006) parece adivinhar a sinopse perfeita para o conjunto de documentários realizados por Jorge Silva Melo («Navegação», Sequências Narrativas Completas, página 73, de Álvaro Lapa, Edição Assírio & Alvim, 1994). E de facto, é o próprio Silva Melo que o dá a entender:

«O objectivo do (meu) trabalho é oferecer um retrato em movimento de um determinado artista, num determinado momento, com uma dupla vertente: nalguns deles, uma meditação sobre mim próprio. Portanto, há aqui um lado de auto-retrato».

Podemos então dizer que, em cada um dos documentários, aos quais o realizador prefere chamar “retratos”, o rosto dos sujeitos entrevistados é sempre um dos elementos primordiais. De plano em plano, somos levados a percorrer não só obras de arte, mas também vidas cruzadas que se reflectem nas expressões faciais dos “escolhidos” de Silva Melo. Nesses rostos aparecem sempre outros rostos e, no que expressam, revelam sempre mais do que uma vida no singular, uma história comum a todos (incluindo o próprio realizador): a história política, social e cultural portuguesa da segunda metade do século XX.

De 1995 a 2010, foram dez os “retratos” de artistas que Jorge Silva Melo realizou em forma de cinema documental: *Palolo - Ver o Pensamento a Correr*, 1995; *Joaquim Bravo, Évora 1935, ETC ETC Felicidades*, 1999; *Cinco conversas com Glicínia*, 2004; *Conversas de Leça em casa de Álvaro Lapa*, 2007; *Nikias Skapinakis, O Teatro dos Outros*, 2007; *António Sena, A Mão Esquiva*, 2007; *Álvaro Lapa: A Literatura*, 2008; *Gravura: Esta Mútua Aprendizagem*, 2008; *Bartolomeu Cid dos Santos*, 2008; *Ángelo de Sousa: Tudo o que sou capaz (a alegria impermanente)* 2009.

No momento em que escrevemos este texto, Silva Melo prepara dois documentários, um sobre Fernando Lemos e outro sobre Ana Vieira. Exceptuando o caso de Glicínia Quartín (1924-2006), actriz portuguesa, todos os outros retratados são artistas plásticos. Essa característica levou-nos a tentar descobrir se, através da análise de três destes documentários (*Álvaro Lapa: A Literatura*, *Nikias Skapinakis: O Teatro dos Outros* e *Gravura: Esta Mútua Aprendizagem*) conseguiríamos identificar traços comuns de estilo nas obras assinadas por este autor. — Noção de estilo:

“Em princípio, poderíamos descrever o «estilo» como o conjunto indefinido das figuras que constituem a «forma típica em que se expressa» um indivíduo, um grupo ou uma época. Por outras palavras, o «estilo» é um conjunto de motivos que se convertem em atributos de um actor social, quer seja individual (um «autor»), ou colectivo (um grupo, uma época).” Cf. Omar Calabrese, *Como se lê uma obra de arte*, Edições 70, 1997.

«Este tipo de documentário não pode mudar muito (...) Isto é uma espécie de retratos e o retrato é uma forma mais fixa, num quadro histórico. Portanto não podem mudar tanto como isso. O tal material inicial, o material mãe dita determinadas regras.»

A afirmação é do próprio Jorge Silva Melo, que, embora não assuma uma fórmula “para fazer retratos”, aceita que sejam todos semelhantes, até porque não só partem todos do mesmo núcleo (o tal “material inicial” que se traduz em todos os casos numa primeira entrevista com o artista, ou num primeiro conjunto de obras filmadas, muitas vezes em exposição), mas também porque o realizador acaba por “reciclar” material de um documentário para outro, conferindo ao conjunto um certo sentido circular, como se fizessem parte de um só filme.

« *Bartolomeu* usou material que tinha sido filmado para *Gravura*. No *Lapa* há material filmado para o *Bravo* e para *Palolo*. São coisas em que é preciso voltar atrás.»

E Silva Melo está sempre a voltar atrás. Em *Álvaro Lapa: a literatura*, o realizador recupera duas entrevistas com o artista, para voltar a enquadrá-lo junto de Palolo e Bravo, em *Évora*, para mais tarde chegar aos comentários de Cutileiro e António Charrua (que não-de aparecer nos restantes documentários), para por fim filmar as grandes retrospectivas da obra de Lapa, aproveitando-as para se centrar na obra plástica e literária do artista, desde os primeiros anos, no Alentejo, aos últimos, em Leixões, perto do Porto. Já em *Nikias Skapinakis: o Teatro dos Outros* encontramos como mote principal a exposição «Quartos Imaginários», o “material inicial” que dá origem ao documentário, mas também uma série de depoimentos de outros artistas (Bartolomeu Cid dos Santos, por exemplo) e uma série de fotografias, quadros, filmes, de diversos autores contemporâneos de Nikias, que revelam um certo tempo português. Posto isto, quase se torna excusado dizer que, em *Gravura: Esta Mútua Aprendizagem* o processo de depoimentos se repete, mas, desta vez, em muito maior escala, já que para contar a história da *Gravura* era preciso contá-la a várias vozes.

Assim sendo, além dessa passagem de testemunho que identificamos de um documentário para o outro, é também possível reconhecer uma certa uniformização na montagem dos filmes. Ou seja, sem com isto querer dar um cunho depreciativo à obra de Silva Melo, podemos listar uma série de pistas comuns na sequência narrativa destas obras. Por exemplo: planos abertos de espaços de exposição, planos de quadros centrados na imagem; planos de pormenor desses

mesmos quadros; planos de alguém a folhear um catálogo de obras de arte; a voz *off* do realizador, num tom quase diarístico, intercalada com a voz por vezes *off*, por vezes *on*, dos entrevistados, sejam eles o artista ao qual se dedica o documentário, seja um outro artista/critico de arte contemporâneo; utilização de filmes de arquivo; planos de fotografias antigas e de livros; sempre o mesmo plano próximo, de peito, dos entrevistados; e, como trilha de fundo, em todos os documentários, a presença pontuada de música clássica ou jazz — estilos muitas vezes utilizados em filmes de arte e que conferem uma certa dinâmica à observação das obras de arte.

Numa dezena de documentários, Jorge Silva Melo descobriu e traçou o seu estilo de retratista. Quer trabalhe por encomenda, quer seja inspirado pela admiração e o afecto por determinado artista, Silva Melo traça cada filme sendo fiel a uma espécie de “regra dos terços”: o perfil singular do artista, a História em que ele se inscreve e a perspectiva pessoal do realizador. Para ter sucesso nestes retratos de artistas portugueses era essencial dominar o contexto histórico em que eles viveram e criaram. E isso Jorge Silva Melo domina bem, porque, além de homem das artes, é conscientemente um homem do seu tempo. n



Alvaro Lapa: a Literatura, de Jorge Silva Melo