

ENTREVISTAS

com realizadores



Saguenail: “Quem faz um filme de cinco em cinco anos precisa de três vidas para saber do ofício”

Entrevista conduzida por André Gil Mata

SERGE ABRAMOVICI (SAGUENAIL) Nasceu em 1955 e trabalha na FLUP (Faculdade de Letras da Universidade do Porto) desde 1986, ensinando língua e cultura francesas, literatura e cinema. Autor de uma vasta bibliografia e filmografia, interroga os códigos literários, cinematográficos e sociais. Fundou a revista de cinema « A Grande Ilusão » e é membro da associação « Os filhos de Lumière ». Programador e animador do ciclo anual « O sabor do Cinema », no Museu de Serralves, é também organizador e animador, na FLUP, de ciclos de cinema francófono (CinÉmotion) e de um círculo de leitores (déLire).. Filmografia : *Autrefois*, 1970, cm (França) ; *Tryptikhon*, 1971, cm (França); *Revolver*, 1974, cm (França); *Mudas Mudanças*, 1980, 1m (Portugal) ; *La femme du prisonnier*, 1981, cm (França) ; *Mourir un peu*, 1981-85, 1m (Portugal) ; *Amour en latin*, 1987, 1m (Portugal) ; *Fora de campo*, 1988, 1m (Portugal); *Ma's sin*, 1996, 1m (Portugal); *Marginalia I,II, III IV*, 1997-98, mm (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *Aos papéis*, 1998, cm (Portugal); *O pecado da mamã*, 1996 (Portugal); *Os meus mortos*, 1998, cm (Portugal); *Sabores*, 1999, 1m (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *Pós*, 2000, mm (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *Antes de amanhã*, 2001, mm (Portugal); *Dentro*, 2001, 1m (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *O Nosso Caso – Livro I: Génese*, 2001, 1m (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *O Nosso Caso – Livro II: A Terra Prometida*, 2002, 1m (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *O Nosso Caso – Livro III: Jonas*, 2002, 1m (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *O Nosso Caso – Livro IV: O bezerro de ouro*, 2003, 1m (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *O Nosso Caso – Livro V: O massacre dos inocentes*, 2003, 1m (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *O Nosso Caso – Livro VI: Carne*, 2003, 1m (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *A Imitação*, 2003, cm (Portugal); *Ailleurs si j'y suis (crónicas do além)*, 2003, 1m (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *Mourir beaucoup (entre Nova Iorque e Cabul)*, 2004, mm (Portugal); *Felicidade sim*, 2004, cm (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *Terra de cegos*, 2005, 1m (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *Olho da rua*, 2005, cm (Portugal) (co-real. Regina Guimarães); *Mau dia*, 2006, cm (Portugal); *A Bagagem*, 2006, 1m (Portugal) (co-real. Regina Guimarães).

André Gil Mata — Que pensa do estado actual do cinema português?

Saguenail — O estado actual do cinema português, para mim, está ligado ao seu contexto político-social. Está ligado à geração que, graças ao 25 de Abril, pôde chegar ao cinema e tentar impor a ideia de um cinema “diferente”; num primeiro tempo numa vontade de intervenção, num segundo tempo numa vontade de originalidade. Essa geração está a morrer, o João César Monteiro, que era talvez o melhor representante dessa geração, já morreu, e o José Álvaro Morais... Ao mesmo tempo, dentro dessa geração teremos aquilo a que posso chamar os loucos, tipos que entraram em paranóia e quiseram, num país como Portugal, fazer cinema talvez não à americana, mas à espanhola, pelo menos; advogaram a ideia de um cinema comercial sabendo perfeitamente que os recursos em termos de distribuição do país invalidam completamente essa hipótese. Porque cinema comercial não é só uma história comercial e a utilização de receitas, é também ter um público e os meios adequados a esse tipo de cinema — coisas que não existem. Gente como o António Pedro Vasconcelos, o Joaquim Leitão, ou o Tino Navarro, que sonha com uma produção género Hollywood, seriam até um fenómeno cómico, se não tivessem tido tanta influência na geração seguinte. O que me assusta muito é que a nova geração que está a surgir no séc. XXI, é uma geração de cultura mais Americana, o que é normal, pois entretanto os EUA conquistaram o mercado global em termos culturais, mas que ignora completamente a história do cinema, ignora a própria história do cinema português.

Eu dou aulas [na FLUP] e bem vejo. Para os alunos o cinema são os *blockbusters*. O caso mais paradigmático é o do Fantasporto. Não pensam que o Fantasporto possa ser um festival de filmes de género, para eles é o único cinema que existe. Sobretudo aqui no Norte, que é onde eu estou. Mas de alguma forma, quando vejo um filme como o *Alice*, do Marco Martins, vejo ali a vontade de um cinema europeu, já não o *europudding*, mas uma vontade de afirmação que se quer livrar do complexo do país atrasado, e então opta-se pela via média, a via que fura.

Penso que é exactamente como quando estava em França, havia imensos cantores que tentavam cantar em inglês na esperança de furar no mercado americano, e nunca conseguiram. Pode funcionar em França, mas nunca vai funcionar nos EUA. Penso que é uma via errada e muito perigosa, porque a noção de autor, que era tão forte no cinema português, está mesmo ameaçada. E Portugal está a dar sinais óbvios disso, quando o João Botelho, mesmo que a culpa seja dele, vê confiscada a autoria de um filme. Isso é um precedente contra a tradição europeia, onde o *last cut* pertence ao realizador. É a primeira vez que ouço falar, na Europa, de um filme que um produtor passa a assinar, na ausência da assinatura do realizador. Isso sempre existiu em Hollywood, mas nunca tinha existido na Europa desde o fim da II Guerra Mundial. É um sintoma de como o cinema português está tão mal, neste momento.

E Portugal sempre sofreu de outra coisa, como dizia o Luís Pacheco: “não era um país de avançados era um país de avariados.” Eu vi, durante 30 anos, os meus colegas passarem mais tempo em intrigas no ICA e à espera de um subsídio, do que preocupados realmente em aprender pura e simplesmente o ofício. A maior parte dos cineastas portugueses são eternos debutantes. Quem faz um filme de cinco em cinco anos vai levar três vidas para saber um bocado do ofício.

AGM — Que traços definem, a seu ver, esse cinema português de autor?

SAG — Realizei uma série de seis videogramas sobre o cinema português do último quartel do séc. XX, que é para mim o cinema mais original que alguma se fez em Portugal. Era muito estranho porque eu perguntava aos realizadores: “O que é que é português nos vossos filmes ditos portugueses?” Eles olhavam para mim e diziam “o tipo é maluco”.

No caso do Oliveira, que é em quem se centra o primeiro episódio, há uma consciência de que o verdadeiro valor é o de cumprir coisas que estão acima de nós, que nos ultrapassam. Nós não estarmos, de facto, à altura dos nossos empreendimentos, mas conseguimos-os por loucura. Foi

isso que o Oliveira desenvolveu, e considero isso fantástico, como consciência de si próprio e como consciência histórica e social.

O segundo episódio é sobre o tratamento da paisagem, a noção do fechamento do país durante 50 anos, que deixou marcas. Fora o caso do *Rio d'Ouro* do Paulo Rocha, os rios no cinema português são sempre barreiras, fronteiras que têm que se ultrapassar. É espantoso que haja essas constantes do inconsciente que surgem mesmo no tratamento da paisagem. Uma coisa muito estranha, o mar, que podia ser a saída e que foi o grande mito no tempo de Salazar, não é muito filmado. O que se filma é Trás-os-Montes, as montanhas.

O terceiro episódio é sobre os locais fechados. É incrível o número de prisões, manicómios, teatros, espaços fechados no cinema português.

O quarto episódio é sobre algo muito estranho: em muitos realizadores portugueses, desde o César Monteiro ao João Botelho, ao próprio António Pedro Vasconcelos, há uma necessidade de citar, de citar filmes de referência. Pode ser o *West Side Story*, qualquer filme, que se situe no universo, chamemos-lhe assim, do “cinema mundial”, pode ser o Godard, pode ser o cinema Americano, mas essas citações parecem ser a afirmação de que há uma saída ao tal fechamento de Portugal que é o “universo cinema”, que não tem fronteiras.

O quinto episódio é um bocado pessimista, e é sobre o modo como é tratada a actual realidade portuguesa, e a história de Portugal, no cinema, porque o cinema sempre teve uma função de memória. E aí, há uma demissão nítida por parte dos cineastas. Quanto mais novas as gerações, mais infantis as personagens do cinema. Como se estivessem a dizer: “nós não somos responsáveis pelo estado do país, no 25 de Abril nem sequer tínhamos nascido”.

O último episódio é sobre o uso da palavra. Geralmente diz-se que o cinema português é muito palavroso, mas não é. O cinema francês é tagarela, mas no cinema português o que é impressionante é a solenidade da palavra. Há sempre mais silêncio do que palavra, e essa palavra é sempre quase ritual, o que exclui o cinema português de um certo realismo cinematográfico. Cada filme é quase uma cerimónia.

Para mim estes são traços muito evidentes do cinema português. Nem todos os jovens cineastas serão passíveis de inclusão nestes traços maiores. O que me parece, apesar de tudo, é que consegui sintetizar esses traços a partir de percursos muito individuais e muito diferentes uns dos outros, percursos marcados pela real vontade de originalidade, por ainda pensarem que havia coisas para inventar: uma problemática, diria eu, modernista. A nova geração parece-me pós-moderna, sabe que já foi tudo filmado e dedica-se a reciclar.

AGM — E há virtudes também, nessa sua caracterização?

SAG — As principais são o lado experimentalista e a audácia; *Branca de Neve*, do João César Monteiro, não é o único filme sem imagens — há um *Blue* do Derek Jarman e há outros — mas aí a audácia é do Paulo Branco, porque é o único desses filmes que chegou às salas comerciais. Houve protestos dos colegas por não ficar tempo suficiente em cartaz, e passagem na televisão. Isso é impensável em qualquer outro contexto.

AGM — E erros e defeitos?

SAG — Muitas vezes há deficiências técnicas. No cinema português, o som, em particular, tem sido pessimamente tratado, pouquíssimo cuidado. Estive a rever filmes do Paulo Rocha, do António Pedro Vasconcelos, que têm a ver com o equipamento das salas, mas o som é pouco audível. O que é terrível, porque os filmes portugueses em Portugal não são legendados, e o espectador português não consegue apanhar o que os actores lá estão a dizer.

AGM — Que pensa do actual World Cinema, horizonte desejado por muitos jovens realizadores portugueses?

SAG — A tentação na minha geração era o *europudding*, porque permitia mais dinheiro. O *World Cinema* não sei bem o que é. Quando tinha 16 anos larguei o meu país, a casa dos meus

país, e fui viajar durante quase cinco anos, dos quais dois e meio em África, e dois e meio na Europa. Os anos de errância em África foram fundamentais para uma aprendizagem. Aprendi muito porque lá os valores são outros, a precariedade geral dá outro sentido à vida. Mas também aprendi que não pertencia lá. Depois nunca mais encontrei o meu lugar. Portugal foi uma opção por causa da Regina — eu não tinha nada a ver com Portugal, e de alguma forma era-me indiferente o sítio. O mundo inteiro está em cada sítio, acho que já tentei mostrar isso nos meus filmes. Filmando o Porto, já filmei as viagens marítimas, filmando o Porto já filmei a guerra dos EUA contra o Afeganistão. Essa ideia de ter que se preocupar com o “World” parece-me errada, o mundo inteiro está aqui. O François-Jacques Ossang filmou em Vladivostok e vocês filmaram no Porto, aqui em Portugal, paisagens tão imprevisíveis como aparições, sem terem de ir ao outro lado do mundo [ref. A uma iniciativa em que o entrevistador participou]. Em termos de discurso, em termos de audiências são todos virtuais, no sentido da comunicação virtual. Eu sou um dinossauro, há uns anos atrás criei um movimento chamado ExterNet, que consistia em tocar à porta dos amigos e tocar-lhes. A ideia de coisas *em presença*. E acho que estamos a tocar numa coisa fundamental, porque o cinema faz a ligação entre o espectáculo em presença, que sempre existiu, como o teatro e a dança, e o espectáculo totalmente virtual. E isso tem consequências ao nível das audiências. O chamado grande público é um público que tu não conheces, é um público em que o espectador é reduzido a números, não há comunicação. Tu não comunicas com números.

AGM — Que pensa do actual sistema de financiamento do cinema em Portugal?

SAG — Defendi e defendo a proposta do endividamento para se fazer cinema. O produtor que acredite no projecto, que o faça levar para a frente sem subsídio. Se o pessoal acreditar realmente nos projectos, não há motivo para não se fazer uma curta, ou um terço de uma longa, e depois sim, ser avaliado e, caso ganhe o subsídio, serem reembolsados os custos reais.

AGM — O curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud diz que estamos a entrar numa espécie de "alter-modernidade" (expressão forjada a partir do alter-mundialismo), que já não é a pós-modernidade nem o cinema moderno. Que lhe diz a expressão?

SAG — O alter-mundialismo está ligado a uma espécie de utopia de que a revolução viria, de alguma forma, pelo terceiro mundo. Ao mesmo tempo, o que me parece óbvio é que pelo menos o cinema é uma coisa basicamente dos países ocidentais, tal como a “arte”, e que a sua vida e morte diz respeito ao próprio progresso dentro de uma determinada sociedade que é uma sociedade abastada. É assim que é definido o cinema. O cinema sempre foi uma coisa de luxo, o cinema é que inventou as massas como fenómeno e depois as encenou. O fascismo nasceu de ver massas representadas nos *peplums* italianos. O Hitler depois vai encenar as massas à medida que há um novo medium que permite imagens disso. Ao mesmo tempo, no Oriente existiam massas mas não eram imagens, era outro fenómeno do qual nós não temos consciência. Lisboa é uma cidade de um milhão de habitantes, para nós é uma grande cidade. Eu fiz agora uma viagem à Índia, e lá uma cidade de um milhão de habitantes é uma aldeia. As grandes cidades indianas têm 15, 20 milhões de habitantes, ultrapassam a nossa percepção, e as massas humanas que lá andam também ultrapassam a nossa concepção. O que há de mais terrível no Ocidente e na sua dominação é, como se diz em francês, o seu *nombrilisme*, o estar virado sobre si próprio. É o pior do seu egoísmo. Lembro-me de ter perguntado a estudantes: “O que é que da vossa abastança estariam dispostos a sacrificar se isso permitisse a países do terceiro mundo melhorar?” Eles chegaram à conclusão que realmente nada, com montes de pretextos e razões, mas nada.

AGM — As escolas têm alguma função a cumprir, na aprendizagem do cinema contemporâneo? Qual ou quais?

SAG — Tenho duas respostas contraditórias. A primeira, em termos de real aprendizagem: nenhuma. Aprende-se fazendo e vendo fazer. Quero dizer com isto que quem estagiar numa

filmagem, se souber aproveitar a sua observação, aprende dez vezes mais do que em anos de estudo numa escola. Quem ousar filmar, montar, se tomar o risco de falhar, errar, de fazer filmes que não vai poder mostrar, vai aprender muito mais do que alguém, alguma vez, lhe possa ensinar. Isso é o lado totalmente negativo. Mas ao mesmo tempo eu diria: sim! Primeiro é uma oportunidade de entrar em contacto com informações e com obras que talvez não se chegasse a conhecer se não fosse através da escola. Segundo, o encontro também com alguns professores que podem ser determinantes numa determinada formação. Muitos dos que me formaram, realmente não têm nada a ver com a escola. O Antoine Bonfanti foi determinante para a minha formação e conheci-o numa filmagem. O Robert Lapoujade, conheci-o numa projecção dum filme dele. Os encontros com ele, depois, é que foram determinantes. O Jean Rouch, encontrei-o porque fui matricular-me no seu seminário. Aí a escola pode servir para alguma coisa. A escola é como uma biblioteca, mas uma biblioteca humana onde há de tudo, mas pode haver coisas que não encontrarias noutro sítio. E disponibilidades que não encontrarias em filmagens. Numa filmagem, a mesma pessoa que poderia estar disposta a dar-te aulas, a ouvir-te entre duas aulas, pode não estar nada disposta a falar contigo.

AGM — As escolas de cinema poderão ter sido responsáveis por uma certa formação do pensar o cinema e consequente formação de narrativas dominantes?

SAG — O problema é que as escolas de cinema, por toda a Europa, são formadas por pessoas de televisão. A televisão não tem rigorosamente nada a ver com cinema, é preciso meter isso na cabeça. Talvez quem melhor definiu isso foi o Régis Debray, quando analisou, em mediologia, a diferença entre imagem ampliada e imagem reduzida, a diferença entre sala de teatro e outros locais. O cinema faz coisas para tentar ficar, para poderem ser vistas daqui a vinte anos, enquanto a televisão faz coisas para serem esquecidas logo, para não serem vistas no dia seguinte. São funções e funcionalidades, e logo práticas e estéticas, totalmente opostas. E o facto de ensinar cinema, mas pensar que a profissionalização vai ser na televisão, é falsear completamente as coisas. E a lei do emprego, vigorando desta forma, leva a que formemos pessoas de televisão. Por isso as escolas de cinema são formadoras de profissionais de televisão.

Mas a minha ideia também é a de que não se forma um artista. Um artista é uma pessoa que de alguma maneira não está satisfeita com o estado das coisas. É alguém que está insatisfeito ao ponto de consagrar a sua vida a criar outra coisa. Isso para mim é a definição do “artista”. É um chato, um inútil. Esta minha concepção do artista não tem nada a ver com a arte como mercado, a arte como lugar de reconhecimento. Não pode haver carreira nisso. Ora, os grandes cineastas são artistas. A raiva, o desespero, que está dentro desse “artista” e que o leva a criar, ele ou os tem ou não tem, ninguém lhe vai poder ensinar isso. E esse há-de safar-se, qualquer que seja a escola por onde passe. As escolas são boas na eventualidade de um óvni desses passar por lá. O resto, e eu estou a dar aulas neste momento, são turistas bem intencionados, que colocam palas. Na minha primeira aula disse aos alunos: “Até hoje ainda não saiu nenhum cineasta desta escola, vocês são 30 e tal, o que vão fazer mais tarde na vida, já que não vão fazer cinema?” E eles respondem que querem fazer cinema, mas eu digo que os que passaram por lá antes também o queriam... Estamos a labutar nesse mal-entendido. Devo dizer que a esse nível não há um projecto sério de formação em cinema. Ainda há em toda a parte individualidades que são um bocado malucas e pessoas que marcam alguns. Por exemplo: o António Reis dava aulas de montagem e o Paulo Rocha, diria eu, dava aulas de cultura geral. Muitos dos estudantes da altura, e que se tornaram mais tarde cineastas, odiavam-nos. Os estudantes queriam era uma aprendizagem muito prática, muito chã. E aquelas coisas metafísicas, ou discutir uma ópera numa aula de cinema, para eles eram inadmissíveis. É como tudo. Mais de 90 por cento vai ser lixo. Estamos a trabalhar para o resto.

AGM — Como vê a articulação produção / distribuição / exibição?

SAG — Vejo-as como três coisas bastante distintas. A produção é uma questão de esforço e teimosia. A distribuição nem devia existir, os filmes deveriam ser património público. A

exibição é algo de esforço colectivo, essa “coisa do passado”... A recepção é sempre individual, mas no cinema a grande inovação é o parentesco com a recepção, com as artes ao vivo de massas, e isso para mim tem que ser preservado.

AGM — Que soluções vê para além deste sistema de empresas verticalmente integradas que se ocupam das três áreas?

SAG — No sistema normal cada uma das áreas representa um risco de censura. Logo, a coisa das três não traz consigo uma questão de liberdade. É um falso problema, porque é um problema dentro do sistema, e esse sistema não me interessa. O que se pode fazer? Eu sou um amante de cinema, comecei a ver cinema em cópias dos cineclubes franceses. Eram cópias em 16 mm de filmes originalmente feitos em 35. Passavam os filmes nas salas de aulas dos liceus, projecções muito más. E isso apaixonou-me, mesmo assim. O verdadeiro problema é o conflito dos cinéfilos, o cinema que é um acto metafísico de intervenção sobre o mundo, e o cinema da indústria de lazer. Não há distinção entre o *Avatar* e o *Sobre Água*, o cinéfilo não sabe distinguir. Isso é que é grave. Viver é um acto de resistência e a resistência ao cinema comercial e à televisão faz parte. Apesar de tudo, quem gosta de poesia não vai procurar um livro na secção de *best-sellers*. Mas no cinema, o cinéfilo, sim! O grande responsável pela baixa qualidade dos filmes são os cinéfilos. Eu tinha uma revista de cinema. Decidimos boicotar a revista quando os próprios colaboradores não iam às salas. Viam os filmes nos VHS's da altura. Temos de escolher: viver ou preguiçar. São duas coisas distintas. O verdadeiro prazer vêm de um esforço. Isso é incompatível com a preguiça. Ao mesmo tempo, gostava de ser preguiçoso. Mesmo quando estás com quem amas, o tempo é contado, não há tempo para preguiças. A vida é curta de mais.

AGM — Tem participado em festivais estrangeiros?

SAG — A minha visão do cinema evoluiu. Comecei por querer obter um reconhecimento. Filmava em 16 mm e queria passar os filmes para 35. E andava por todos os festivais. Alguns interessavam-me pela audácia da programação. Durante anos o Festival de Valência do Cinema Mediterrâneo passou filmes audazes. Aqueles festivais que passam de tudo não lhes vejo interesse nenhum. Com o *Mas'Sin* as coisas mudaram de figura. Na hierarquia dos festivais, Locarno deve ser o 4º festival depois de Cannes, Berlim e Veneza. Há Roterdão mas é um caso diferente. Fui seleccionado para Locarno e passei a ser um “tipo de Locarno”. Só por ter lá passado, o *Mas'Sin* passou, a seguir, em 200 festivais. Perdi quase um ano de vida com a promoção do *Mas'Sin*. O *Antes de Amanhã* também foi seleccionado para Locarno, mas o ICA não me pagou a ampliação para 35 mm. Locarno queria passar o filme na mesma, numa secção de vídeo que o festival tem. Resultado, passei a ser um “tipo do vídeo” em Locarno. Mas o curador que faz a programação de vídeo em Locarno não gosta dos meus filmes. E por isso deixei de o ser. Já não tenho paciência. Ganhei prémios em festivais como o da Figueira da Foz, DocLisboa, Ovarvídeo, etc, mas os mesmos festivais não me vêm convidar. Peço o mesmo esforço ao espectador que peço ao programador. Os tipos dos festivais não pensam em nada a não ser neles próprios. Gente que foi fundamental na minha formação como o Orson Welles e o Robert Lapoujade não estão nem disponíveis em DVD. São genialidades que não podem ser vistas. Eu tenho muito sorte em poder mostrar os meus filmes. *O Outro Lado do Vento*, não posso ver. Do *Greed* não há uma cópia. Os festivais deviam ser mostras e não concursos. E deviam ter retrospectivas, e fóruns de debate. Tudo o que não for isso não me interessa, é publicidade e faz parte do sistema.

AGM — O circuito dos festivais é uma alternativa interessante às insuficiências da exibição, em Portugal?

SAG — Não, acho que não. O que é preciso é circuitos alternativos. E os festivais não o são. Os cineclubes não fazem o seu papel, passam filmes da Atalanta três meses depois da sua saída, e já não fazem debates. Falta dar a conhecer cinema que de outra forma não se pode ver. É preciso

outra coisa. Eu sou muito pessimista. Tinha um cineclube na Faculdade de Letras, mas fui corrido de lá e o cineclube não continuou. Em Serralves, o que fazemos qualquer um pode fazer. O problema é saber quantos somos nós.

AGM — A Internet e os seus dispositivos interessam-lhe como meio de divulgação / distribuição / exibição dos seus filmes?

SAG — Ver o filme mal, individualmente, sem condições, é consumo. Não estou interessado em trabalhar para isso. A Reader's Digest era uma cadeia americana que fazia os resumos das grandes obras em 50 páginas. Mas não se confundia esses resumos com as verdadeiras obras. O *youtube* é a mesma coisa. Eu dou aulas de cinema a pessoas que vêm os filmes no *youtube*. É paradoxal, estar num momento de tal tecnologia e as pessoas verem as coisas nas piores condições.

AGM — Tem contacto com os seus pares internacionais, para comparar práticas de desenvolvimento de projectos, tendências e formas de organização da produção?

SAG — Houve um tempo em que tentei essas coisas. Fui à Galiza a um encontro de produtores. Todos os produtores galegos, catalães, de todas as regiões, se queixavam de que tinham que fazer filmes nos idiomas regionais porque quem lhes davam subsídios eram as regiões autónomas e isso impedia que os filmes circulassem em toda a Espanha. Eles queriam fazer em castelhano e não podiam. Não há soluções. São sempre casos individuais mas não há soluções. Não vejo como alterar as coisas. Como diz o Edgar Pêra, fazemos parte da 2ª ou 3ª divisão, por isso não temos direito a transmissão. Somos todos resistentes, franco-atiradores. Esta guerra do sistema é outra. Nós não temos valor, como tem o ópio do Afeganistão ou o petróleo do Iraque.

AGM — Está ligado a organizações internacionais que lidem com os problemas e oportunidades do cinema, com melhores práticas de criação e de produção?

SAG — Já estive em associações de realizadores em França, mas desisti.

AGM — Falemos do seu cinema: como nascem as ideias iniciais para os seus filmes?

SAG — Varia de filme para filme. Temos que distinguir entre filmes de ficção encenada e filmes do foro documental. Nestes há uma proposta externa que me é feita. Costumo responder positivamente a qualquer solicitação, partindo do princípio de que — e isso é uma coisa que todos os que hoje me solicitam sabem de antemão — se me pedem um filme sobre uma coisa, eu vou observar tal coisa para tentar entendê-la, e, através de uma mediação muito particular, que é a da câmara, vou fazer uma proposta que talvez não seja aquela que tinham em mente à partida. A câmara está ali para interrogar, por isso tudo o que estiver na mente à partida pode ser varrido.

Os filmes de ficção encenada são outra coisa. Por exemplo *Os Vampiros*, que não realizei mas escrevi, é uma espécie de síntese sobre o nascimento do cinema e sobre o surrealismo. Uma reflexão sobre como é que as duas coisas nascem, de alguma forma, conjuntamente. Apesar do surrealismo ter nascido depois da Primeira Guerra Mundial, o seu imaginário é, essencialmente, cinematográfico. Foi como se o cinema tivesse permitido isso, e eu queria dar consistência a essa ideia.

O *Mas' Sin*, que fiz a seguir, foi a reacção à impossibilidade de fazer *Os Vampiros*. Surgiu de uma troca de piadas com Antoine Bonfanti, o meu engenheiro de som — e que era também o do Godard — onde tínhamos dito que podia ficar mesmo barato fazer um filme reduzido à sua banda sonora. Então, comecei por fazer a banda sonora. Fui até Nova Iorque para fazê-la e só depois é que construí o “filme espelho”, chamo-lhe eu, da espectadora. Foi a última longa metragem, apenas 70 e tal minutos, nem correspondia aos cânones. Quando foi estreada puseram em conjunto um outro filme, que não tinha nada a ver, para justificar a duração da sessão. Foi uma catástrofe absoluta (risos), porque a crítica é tão preguiçosa neste país, que em

vez de perceber que o Paulo Branco, como distribuidor, pode meter dois, três filmes na mesma sessão, tentou estabelecer uma ligação entre os filmes (risos).

Quanto a curtas: *Antes de Amanhã* resultou de uma raiva, perante já não sei que filme: “mais uma vez o sexo tratado assim? Não pode ser! O cinema tem alguma responsabilidade! Temos que pensar!”. E o filme é exactamente sobre isso, sobre onde está a pornografia e sobre o papel do cinema e da publicidade, etc., na construção do nosso imaginário libidinoso.

Imitação vem do encontro com a Nan Goldin. Quando ela expôs em Serralves, fiquei banzado com as fotografias dela, com o facto de todas elas apontarem para uma espécie de denominador comum que era a mortalidade das pessoas. Falei com ela e ela disse-me que o seu sonho era fazer um filme. Começou com essa ideia. A ideia da paixão de Cristo foi a aplicação dessa ideia, definindo a humanidade como a certeza de que se vai morrer, a consciência que se vai morrer. Achei que tinha que encarnar essa abstração e só Cristo é que sabia que ia morrer. Eu não sou crente, mas quis fazer um filme honesto sobre isso.

Mau Dia nasceu de ouvir a Ana Deus cantar o poema do Jacques Prévert, “Pequeno Almoço Matinal”. Um poema muito estranho que descreve meticulosamente três acções: tomar café, acender um cigarro e vestir um impermeável para ir-se embora. Entende-se através do poema que um drama aconteceu por baixo dessas acções. E havia aquela obsessão minha de que o cinema é fabricar tempo, temporalidade. Que o tempo é uma convenção e que nós é que o fabricamos. Trabalho muito nisso. Fui medir o tempo dessas três acções nos cafés e cheguei à conclusão que duravam mais ou menos dois minutos. Então eu disse: vou fazer vinte minutos com isso, para fazer o contrário daquilo que tinha feito no *Antes de Amanhã*, que era uma noite inteira reduzida a alguns minutos.

Pas Perdus nasce da ideia de interrogar uma imagem, da ideia de construir uma cidade imaginária a partir de várias cidades reais. E da imagem obsessiva de uma mulher com uma mala. Há anos que queria trabalhar com a Leonor Keil, tinha de imaginar um papel onde ela não tivesse de falar mas sim de ser expressiva pelo andar. Acho que ela é, talvez, a única capaz disso.

Entretanto houve o *Mourir Beaucoup*: depois de *A Imitação*, que foi uma filmagem pesadíssima, com 400 actores, etc., uma loucura (risos), propus à equipa de imagem, que estava de rastos, e que tinha passado o tempo a esticar cabos, que fizéssemos um filme logo de imediato. Mas que fosse o contrário, que fosse o que chamei de o “filme de fim-de-semana”. Eu fazia *repérages* durante a semana, e ao fim-de-semana encontrávamo-nos os quatro, e nos sítios que eu tinha visto cada um filmava os planos que lhe apetecesse. A ideia já era o filme *Entre Nova Iorque e Cabul*. Pensávamos em coisas encenadas, pôr tipos a evitar tiros, a ir buscar água, coisas de primeira necessidade. Era um bocadinho infantil tentar filmar a guerra do Afeganistão no Porto. Foi depois de terminar tudo isto, que cheguei à conclusão que, de facto, o filme, não era só sobre essa guerra, mas era sobre uma degradação, e de que os exteriores talvez fossem o reflexo da minha própria degradação. Na minha relação com o Porto. Lembrei-me da história do Orson Welles, que viajava com uma janela para poder filmar uma coisa que fizesse *raccord*. Peguei numa janela e andei com ela pelo Porto todo, para poder ver o Porto através da minha janela. Fiz um bocado o balanço dos filmes que tinha feito até à altura. Eu tinha tomado a decisão, uns tempos antes, de me suicidar. Passou então a ser, também, um filme sobre a transmissão antes do desaparecimento, daí acabar sobre a família e o Maio [neto de Saguenail]. Acabei o filme em Junho e suicidei-me em Setembro. Mas já estava muito planeado.

AGM — Há uma obsessão constante, nos seus filmes, de questionar o próprio dispositivo do cinema.

SAG — É uma constante, sim. O cinema para mim não é uma profissão. Eu não acredito na arte, nem naquilo a que chamam criação. Acho tudo isso uma história de mercado. Não sou crente, por isso não pode ser para mim, como era para o Tarkovsky, uma forma de oração. Mas é uma forma de interrogação, é uma interrogação. O Wittgenstein ensina-nos que as respostas dependem da formulação da pergunta, por isso perguntar com a câmara é diferente de qualquer outro modo de perguntar. E é também sobre o funcionamento desse dispositivo, o “cinema”, que penso, que tento reflectir. Daí também os filmes como o *Felicidade sim*, filmes “caseiros”, mais

próximos da prática do Mekas, do Boris Lemon, um grande amigo, que é a prática basicamente da Regina (Guimarães). Tenho essa sorte de viver com ela. Ela tem sobre as coisas um olhar... sempre justo.

AGM — Alguns dos seus filmes são escritos com Regina Guimarães. Como se faz essa escrita em conjunto?

SAG — A escrita em conjunto é um processo que foi crescendo. Nos primeiros filmes a Regina tinha mais um papel de produtora do que intervenção no argumento. Mas para mim a grande coisa do cinema, sobretudo do cinema encenado, é ser uma coisa colectiva. Por isso o “método” consiste em colectivizar uma ideia. Tenho uma ideia à partida, uma obsessão. Junto pessoas e peço a cada uma que traga propostas, e o meu trabalho é a gestão dessas propostas. Muitas vezes, no meu genérico, ponho “um filme de” e a lista de todos os colaboradores. O método profissional de trabalho não me satisfaz. Já acompanhei filmagens profissionais do primeiro ao último dia e acho que é uma coisa não só violenta, porque todo o cinema é excesso, mas também violenta em termos de hierarquias. Há pessoas que esticam cabos e para elas é totalmente indiferente o que se vai filmar naquele dia. Eu acho isso dramático.

Com a Regina o processo de escrita foi incluí-la nessa colectivização. Alguns filmes foram escritos com ela mas também com outras pessoas. Mas a Regina é, à partida, uma grande dramaturga. Traduziu imenso teatro e fez a dramaturgia, por isso a escrita dramática dela é muito forte e é uma coisa para a qual sou, não diria completamente incapaz, mas... Chegámos a escrever juntos peças de teatro, e, basicamente, a minha parte é a estrutura da peça, a caracterização das personagens, a definição das acções e a parte dela é o diálogo. A parte impressa, ao fim e ao cabo, é dela. É a prática que se vai ganhando ao escrever a quatro mãos. Desde há meia dúzia de anos escrevemos vários livros também em conjunto. A forma de partilhar as coisas varia e vai evoluindo; é mais uma coisa de solidariedade. A ideia inicial pode ser minha mas ela tem a sua visão, o seu estilo e põe isso no objecto final.

AGM — Quanto tempo gasta na definição da ideia?

SAG — A ideia vai evoluindo. Normalmente há uma proposta inicial e depois há um amadurecimento. A Regina é muito rápida a escrever, por isso, quando passa para a escrita já estamos perto do fim. Mas o amadurecimento pode demorar semanas, meses, e, conforme os filmes, pode passar por processos diferentes. *Preto e Branco*, que está em pré-produção, passou por sessões de improvisação dos actores. No *Pas Perdue* passou pelas *repérages*; só depois de ter encontrado os cenários e em função desses é que foram escritos os movimentos exactos de câmara. Em *O Mau Dia* foi tudo pré-escrito; no *Antes de Amanhã* também; no *Mourir Beaucoup* foi tudo improvisado; o *Felicidade Sim* era uma brincadeira em que cada um de nós tinha de filmar um plano por dia, sem saber que plano o outro tinha filmado... Era uma espécie de “diário conjugal”.

AGM — Mas faz story line, sinopse, caracterização de personagens, descrição de locais, casting previsível, previsão geral de custos, outros?

SAG — A maior parte dessas formas, em papel, são para motivos de produção. Digamos que num filme, a única coisa que realmente permite o plano de trabalho, o trabalho do assistente de direcção, é o argumento. Normalmente vou directo para o argumento, às vezes já sobre forma de planificação, porque eu diria: pensar cinema já é pensar enquadramentos e tempos. Eu sou relativamente formalista. Isto para a ficção encenada. Para os documentários nunca pode haver nada pré-escrito, é impossível.

AGM — Então, nos documentários, como faz?

SAG — No documentário, o argumento nem chega a existir. Nos primeiros tempos trata-se do reconhecimento do terreno e do assunto. Tomo muitas notas, vou filmando imagens mas que

são muitas vezes quase do foro poético. E tem piada porque passa pela descoberta do título. Quero dizer que, de repente, há uma palavra que condensa de alguma forma as ideias. Por exemplo o caso do *Sabores*: era uma encomenda sobre os recursos hídricos da bacia do Sabor, e rapidamente percebi que havia muitas visões do Sabor, e também, que o Sabor era uma certa qualidade de vida, daí o trocadilho sobre sabores.

O *Ailleurs si j'y suis* vem daquela piada com as crianças, em que se diz: “vai ver se eu estou lá fora”. A *Bagagem* era sobre o diploma com que se saía da faculdade. O *Compasso* demorou três anos a fazer, é uma investigação de um grupo de sociólogos sobre uma aldeia, e numa das idas eu disse: “mas isso parece mesmo o compasso, vocês vão de porta em porta fazer o inquérito.” A partir daí comecei a organizar todas as ideias e as notas. Comecei a filmar todas as festas da aldeia um ano antes de começar o inquérito. Quer dizer, estive a juntar material muito antes de saber o que ia fazer com ele. Quer dizer... sabia que era para esse filme, mas como é que se ia organizar?

AGM — Mas essa organização é espécie de montagem mental durante as filmagens?

SAG: Não, o verdadeiro filme faz-se na montagem. Mas, antes, já há linhas bem definidas. Chegamos à montagem já tendo entendido o que é que filmámos e qual o sentido que queremos dar ao filme.

Excepto em *Flores Magras*, que era uma coisa pequena que filmei e montei sozinho, nos documentários montamos sempre a dois. A Regina ajuda sempre. As ficções encenadas monto sozinho. Ainda somos de velhos métodos, e a primeira etapa é, unicamente, visionar material, até o conhecer quase de cor. Depois organizamos o material por blocos. Montamos um primeiro bloco, depois outro bloco e depois as ligações. Hoje, até já se pode modificar um bloco, mas nos primeiros tempos do vídeo era terrível porque se pedria um tempo louco desfazer uma montagem.

AGM — Nos seus documentários parece que até a própria ideia é questionada durante o processo de filmagem.

SAG — Sim. Há dois documentários que eu fiz na Faculdade de Letras. Um é sobre estudantes bilingues, filhas de emigrantes que tinham voltado para Portugal. Tinham duas línguas, duas culturas; quis fazer um filme sobre essa especificidade e dei-me conta que aquilo que deveria ser uma mais-valia era um drama absoluto. Eram as “toss” em França e passaram a ser as “avecs” em Portugal, e isso tudo foi-se construindo, em termos de descoberta, durante a filmagem. E aí, apesar de ser documentário, eu não me importo de assumir uma parte, não direi de encenação... Por exemplo, decidi começar com um piquenique. Organizei o piquenique para as tentarem apanhar na cultura delas, porque o piquenique não é muito português mas é muito francês. No filme *A bagagem* quis saber o que era feito dos estudantes depois da licenciatura. A relação entre o diploma e o emprego. É um filme absolutamente tétrico, sobre o estado de Portugal no princípio do séc.XXI, e é absolutamente lamentável. As pessoas vendem-se por tuta e meia, aceitam qualquer tipo de emprego, de humilhação, etc., é terrível. Sobretudo as licenciadas, raparigas, geralmente indefesas, já não oriundas de uma classe alta, que quiseram sair desse meio, e depois esbarraram com a precariedade. É uma coisa terrível. Descobri isso durante o filme, não sabia de antemão. Fui ver estatísticas, depois decidi ter uma amostra representativa, depois tive que encontrar voluntárias... Isso demorou. Nos documentários sou muito lento. Um ano parece-me pouco para entender um problema.

Por isso, geralmente passados três meses, é que começo a ver exactamente o que estou a filmar, e daí, como é que devo filmá-lo. Por isso aquilo que filmo nos primeiros tempos é depois, normalmente, para deitar fora. Serve para planos de corte, por vezes (risos). Quando acabei esse filme, decidi que realmente devia ter uma cena que não fosse bem de ficção, mas outra coisa. Lembrei-me do *O Último Ano em Marienbad*, e filmei corredores da Faculdade, vazios, muito lentos... tectos, etc., e depois pus o som. Som verdadeiro, das entrevistas que tinha feito. Em todas as frases elas evocavam a Faculdade sempre como: “melhor momento da minha vida”, “foi maravilhoso”, etc.. Mas é um horror. É uma cena de filme de terror (risos).

AGM — Já trabalhou com produtores nos cânones habituais?

SAG — O único filme onde estive em contacto com um produtor foi *Fiat Nox*, (*Os Vampiros*). Esse filme era o meu mais antigo projecto, de quando era ainda adolescente. Tinha visto os filmes do Feuillade nas cinematecas da Europa. Era um projecto tão louco que ficou a dormir. Depois, em 90, acho eu, tenho um acidente. Estava a encenar uma peça de teatro em Braga. Voltava de noite, a altas horas, e tive um acidente na auto-estrada. Fiquei engessado e imobilizado, e a Regina propôs-me passar a limpo esse antigo projecto e mandá-lo para, o que na altura era, o IPACA. Escrito à mão! Ganhámos o concurso e de repente havia um orçamento grande. Achei que não tínhamos experiência de produção e procurei um produtor. Eu tinha sido assistente na preparação do *Aqui D'El Rei*, do António Pedro Vasconcelos, e entreguei-lhe o projecto. Com esse projecto angariámos o Script Fund, e mais uma série de subsídios. E de repente, tínhamos um orçamento fabuloso! Passámos de 80 mil contos, acho eu, do IPACA, para 140 mil com ajudas europeias. O António Pedro Vasconcelos gastou 40 mil contos sem sequer começarmos a filmar. O projecto de repente foi interrompido porque houve alguma fiscalização. Foi uma experiência cem por cento negativa. E, sobretudo, permitiu-me perceber, porque conheci um monte de produtores europeus da altura, que aquilo não tinha nada a ver com o que eu queria fazer. Mais tarde, propus ao IPACA fazer o filme com o resto do subsídio, porque eu, sozinho com 40 mil contos, teria feito o filme. Mas isso demorei cinco anos a descobrir.

AGM — Os scripts dos seus filmes costumam ter várias versões?

SAG — Esta (referindo-se a *Preto e Branca*) é a primeira vez que tem várias versões, porque decidimos trabalhar com base na improvisação dos actores. Por isso, o *script* adaptou-se aos actores e às propostas dos actores. Mas normalmente não, normalmente é uma só versão.

AGM — Em que fase dos projectos inicia a preparação do filme propriamente dita?

SAG — É logo. Sou muito pragmático. Além do *Fiat Nox*, escrevi dois argumentos sem saber se ia filmá-los. Foram os dois para concurso e acabei por não os conseguir filmar. Normalmente, quando passo à escrita é porque num prazo, não direi imediato mas, calculado em meses, vou passá-lo à realização. Neste projecto agora, tive a ideia em finais de Agosto, juntei a equipa em Outubro e em princípios de Novembro escrevi o filme sabendo que iria filmar em Fevereiro, já contando com o tempo de ensaios de que ia precisar, etc.

AGM — Escreve tendo em conta os meios que dispõe?

SAG — Eu faço filmes sem dinheiro, pago os meus filmes. Trato bem as pessoas, dou-lhes de comer, dou-lhes de dormir, mas não pago salários. Não posso de repente ter uma grua com um técnico que vai ter que receber salário, quando o resto da equipa não recebe nada. Isto quer dizer que tenho que pensar os filmes em função dos meios. Mas sou louco e estou a envelhecer, quer dizer que quero sempre mais meios (risos). Faço cada vez mais *travellings*, cada vez mais longos. *A Imitação* tinha 400 participantes, todos eles com figurinos e maquilhados. O *Pas Perdus* tem *travellings* de 200 metros cada um: loucuras. Mas a ideia é sempre ir até ao limite dentro de um certo contexto, e saber avaliar exactamente o que é que o dinheiro me daria. O que é que poderia interessar-me e o que não me poderia interessar.

AGM — Pôde sempre contar com os actores com quem queria trabalhar?

SAG — Durante muitos anos era muito acanhado. Passei, voluntariamente, pela experiência de encenação teatral para me dar melhor com esses bichos esquisitos que são os actores. Aos poucos sinto-me cada vez mais à vontade, e eles também ficam comigo mais à vontade. Foi uma aprendizagem voluntária da minha parte. Mas neste tipo de filme tão formalista (*Preto e*

Branca) é em parte ingrato para o actor. Porque apesar de a câmara e a luz estarem sempre ao serviço do actor e do que o actor vai fazer, ele tem que se submeter a uma série de constrangimentos formais, porque a unidade cinematográfica para mim não é a acção ou a emoção expressa pelo actor, mas sim o plano. O plano com a sua duração, com um enquadramento, com um movimento de câmara, e a câmara é tão importante como o actor. Daí que o tipo de filme que eu faço, possa ter momentos de diálogos mas aquilo que eu peço aos actores é de outro nível. Passo mais tempo a trabalhar o andar do actor do que a fala.

AGM — Actualmente, alguém executa a tarefa de produtor nos seus filmes?

SAG — A Regina faz grande parte da produção geral e, de há dez anos para cá, a Inês Maia faz a produção executiva. Elas conhecem-me bem, são cúmplices; nunca há atrito.

AGM — São elas que gerem os orçamentos dos filmes?

SAG — Os orçamentos são definidos à partida, quer dizer que cada colaborador faz uma lista das suas necessidades, depois vamos ver tudo o que conseguimos de graça, e depois tudo o que temos que pagar. É tão simples como isso, e muito pragmático. Mas há custos reais. Em média, um dia de filmagem (de filmes encenados) fica-me, nessas condições, por mil euros, tudo incluído. No documentário cada vez somos menos, a equipa somos só três. No *Preto e Branco*, que vai ser um bocado estúdio, vamos chegar a ser vinte, contando com os dois actores. Apesar de tudo não é uma equipa tão leve como isso. Mas é estúdio, é tudo construção, tem marceneiros, etc...

AGM — A Regina Guimarães e a Inês Maia associam-se de algum modo à preparação do filme?

SAG — Para mim o cinema como trabalho colectivo, é também uma proposta de um modo alternativo de fazer as coisas. É uma experiência de liberdade. E tem que ser para todos, de liberdade e de solidariedade. Exactamente, quando passei para o vídeo foi por um lado por motivos financeiros, é mais barato e mais democrático, mais acessível, mas também me permite não passar pelo laboratório. E isso, o laboratório era como o produtor, uma coisa com a qual não podias discutir, eras cliente, pagavas e não podias discutir.

AGM — No *A imitação* que tem cerca de 400 actores, a equipa era maior?

SAG — A equipa de assistentes de realização, que tinham que lidar com a espera dos actores, eram seis, depois eram quatro na produção, seis na equipa de imagem. Havia mais duas pessoas para *catering*, havia o figurinista e mais dois ajudantes, e pus uma pessoa na maquilhagem dos actores. Não era fundamental, pois a maior parte ia ser vista ao longe, de certa forma figurantes, mas como o tempo de espera para filmar era tão grande, achei que as pessoas se iam sentir melhor, mais bem tratadas. Cerca de 25 pessoas no total.

AGM — A equipa discute em conjunto o projecto, durante a sua preparação?

SAG — Uma coisa é pragmática —as listas de material de coisas que vão precisar. E propostas concretas, por exemplo neste filme que estamos a preparar, a cenografia começou por decidir se íamos usar telões ou madeira, e escolheu-se madeira. Eu pensava que iam ser telões mas convenceram-me que era o mesmo preço e muito melhor ser em madeira.

A figurinista, por exemplo, teve um papel fundamental, porque a dada altura, como eu falava do filme como uma espécie de dança, uma espécie de tango, e ela falou nos vestidos dissimétricos usados nas danças de salão para permitir esticar a perna, e propôs-se trabalhar essa dissimetria. A ideia foi lançada para o cenógrafo, depois fomos falar com o músico, que propôs então uma passagem mais para a comédia musical. No fundo o filme está a ganhar uma consistência que não estava pensada à partida. A esse nível eu sou um vampiro: absorvo todas as coisas enquanto

ainda conseguir geri-las, é mais ou menos esse o limite. Por exemplo, também, o Tiago Afonso vai estar na câmara, foi responsável por decidir o tipo de *travellings* que queria para experimentar os aparelhos com as suas rodas sobre o chão, que por sua vez tem uma relação implícita com o cenógrafo... É tudo muito pré-definido.

AGM — Que tipo de limitações e dificuldades lhe aparecem durante as filmagens?

SAG — Normalmente nenhuma. Neste tipo de pré-produção que de certa forma é muito demorada, mas muito prática, as filmagens são um bocado como assaltos ao banco, são a parte mais rápida, e cronometradas. Até hoje, em nenhuma das minhas rodagens de ficção houve ultrapassagens, nunca houve planos que não se conseguiram fazer. Houve planos que falharam, mas isso é outra coisa. Digamos que a maior limitação, talvez, foi no *Pas Perdus* porque os espaços a iluminar eram muito grandes. O Mário Bessa, director de fotografia, tinha previsto que se pudesse começar a filmar pela meia-noite, mas nunca conseguimos começar a filmar antes das quatro da manhã. O que fez com que o cansaço das pessoas, dos actores e dos figurantes se acumulasse e levou a perder muita gente pelo caminho. Muitas vezes tive de dizer: vamos ter que começar a filmar agora, porque senão já não filmamos. Mas mesmo assim conseguimos sempre filmar um plano, dois no máximo, por noite.

AGM — Como descreveria a sua relação com as competências técnicas durante as filmagens?

SAG — A partir do momento em que eu e alguém concordamos na preparação numa certa coisa, eu sei o suficiente de técnica para me dar conta se o que está a ser feito vai resultar ou não, e posso intervir no caso de não estar a ser feito da melhor maneira, mas defendo sempre os meus técnicos. No *Pas Perdus* todas as pessoas foram rapidamente contra o Mário Bessa por causa do cansaço, etc, e eu sempre o defendi porque entendia a luz que ele estava a construir, ele estava a assumir a tarefa de dar consistência à ideia que tinha proposto. Por isso uma parte do meu trabalho é garantir que o filme seja realmente de todos. Posso controlar, mas gosto de ser surpreendido pelo resultado, tento incluir qualquer proposta mesmo de última hora.

AGM — Sentiu alguma vez que lhe faltava alguma competência técnica ou que se mostrava pouco capaz de resolver os problemas levantados?

SAG — As minhas grandes falhas pessoais são ligadas ao corpo. Para o tipo de coisas que peço, eu precisava quase de um coreógrafo. Preciso eu de fazer, sem pessoalmente saber como se passa esse funcionamento do corpo, porque sou muito rígido no meu próprio corpo. Outra falha é o facto de eu escrever sempre os meus filmes como uma partitura musical, a pensar sempre em tempo, mas sem ter formação musical. Depende de com quem, mas sempre faço uns desafios. Peço sempre às pessoas que dêem aquilo que ainda não sabem que são capazes de dar.

AGM — Como caracteriza a sua forma de trabalho com os actores?

SAG — Gosto de ensaiar com eles, mas depende muito dos actores que tenho. No *Antes de Amanhã*, a Betinha, que faz a mulher, na sequência do bar decidiu experimentar o diálogo na realidade nos cafés de Braga (risos) e verificou que os homens com quem começava aquilo fugiam após a quarta réplica (risos). Tenho pena de não ter filmado isso.

AGM — De que modo vai controlando os resultados das filmagens?

SAG — Não gosto de repetir *takes*. Normalmente está toda a gente numa tensão máxima e pronto, filma-se. Depois não há controlo, ver-se-á na montagem. Eu comecei como montador, para mim o filme faz-se na montagem. A filmagem é uma espécie de violência necessária, é um momento de grande adrenalina, mas não é o momento criativo para mim, enquanto realizador; é o momento em que sou chefe de orquestra. O momento de composição é depois.

AGM — Mesmo assim, sinto que existe uma preparação muito grande do que vai ser essa montagem.

SAG — Na ficção até a Amarante [Amarante Abromovici, filha do realizador] me censura por deixar pouquíssima margem para a montagem. Nas minhas últimos quatro curtas-metragens, em relação à pré-minutagem que eu tinha feito no papel, as discrepâncias finais são inferiores a dez segundos.

AGM — Que tarefas reserva para a pós- produção?

SAG — Muitas vezes já está planeado, antes da filmagem, por exemplo, no *Pas Perdus* eu sabia que tinha que filmar em progressivo para fazer os abrandamentos, tinha falado com o Paulo Américo para saber como íamos fazer isso. No *Antes de Amanhã* a proposta das imagens, encrostadas umas nas outras, já estava totalmente pensada antes das filmagens. No *A imitação* reconstrui completamente o filme a partir de uma coisa não prevista, que me veio no momento da filmagem. No momento central queria manter o enquadramento e mudar só os actores. É o longo momento sobre o beber, em que se bebe uma garrafa em tempo real, eles tiveram mesmo que beber... era chá. Isso foi no momento da filmagem. Quer dizer, há intuições no momento da filmagem.

AGM — A quem recorre para a pós-produção (imagem, montagem, som, homogeneização da cor?)

SAG — A montagem faço-a em casa, sempre no mesmo computador, já tem 13 anos, é um dinossauro, não tem USB, não lê DVDs, e trabalha pixel a pixel, por isso trabalha bem. Eu é que faço também o trabalho com After Effects para o tratamento de imagem. O som, é o meu mais antigo cúmplice, o Rui Coelho, que foi meu aluno em 1984, e trabalha comigo desde 85. Foi assistente do Bonfanti no *Mas'Sin*. Foi o Bonfanti que o formou. Com o Rui é mesmo uma espécie de cumplicidade, já não temos quase de falar. Ele prepara e eu estou com ele na mistura. Quando há efeitos especiais é sempre com o Paulo Américo. No *Pas Perdus*, no *Antes de amanhã* e mesmo no *A imitação*, aquela coisa dos esqueletos a reboarem que foi incrustrada, na altura de filmagem já estava prevista. Filmou-se a pensar nisso. Às vezes, como em *A Imitação*, e agora de novo no *Preto e Branca*, quero a música antes da filmagem, e na parte da filmagem é *playback*.

AGM — Já lhe aconteceu, na montagem, querer filmar mais, por faltarem cenas, takes, que a preparação não previra?

SAG — Não, nunca aconteceu. Aconteceram planos, inclusivé fundamentais para mim, saírem falhados sobretudo, no tempo em que trabalhava em película, mas tenho de conseguir montar o filme sem esses planos. Se fazem falta, vão fazer falta sempre. Não volto a filmar nunca. Também tenho sorte, pois a Regina gosta sempre, pelo sim pelo não, de ir tirar imagens. Aquilo a que ela chama planos de corte, que provavelmente não vão ser usados, e de facto na maioria nunca chegam a ser usados. Mas, por exemplo o plano da água sobre o qual vem o genérico no *Pas Perdus*, que é um plano importante, é um plano fixo, simples, mas foi ela que o filmou, não estava escrito.

AGM — No documentário também não sente essa necessidade?

SAG — No *A Bagagem*, a sequência final com as vozes em corredores vazios, foi filmada já tendo mais de metade dos blocos montados, e depois de ter filmado tudo. No *Sabores* íamos lá uma semana por mês, durante doze meses, e depois desses doze meses ainda mandei lá o Rui Coelho, eu não podia, filmar uma festa do pão que não tínhamos filmado. Quer dizer, no documentário pode acontecer isso. No *Terra de Cegos* muitos documentos só me chegaram às

mãos depois das filmagens, e obrigaram-me a voltar a filmar esses locais.

AGM — Sobre-lhe muito material inútil, de que prescinde?

SAG — Na ficção não. Na ficção já chegámos à conclusão de que onde fui mais dispendioso, já não me lembro em que filme, havia coisas tão complicadas que tivemos que refilmar não sei quantas vezes, chegámos a 1 por 5. Mas normalmente o máximo é 1 por 3, por isso há muito pouca perda. Há o início e o fim dos planos que desaparecem, e há muitos *takes* onde não se chega a avançar, por isso fica 1 por 2. Na ficção encenada sou muito poupado. Nos documentários chego às vezes a 50, 60 horas para duas horas no final. O vídeo trouxe essa possibilidade ao documentário, a de poder ir interrogando o visível. É por isso que os documentários para mim se fazem, de facto, na montagem.

AGM — De que modo trabalha com a direcção de som e que intervenção tem, como realizador, no design da banda sonora?

SAG — Eu privilegio sempre o som. Para mim a banda sonora é quase mais importante do que a banda de imagem. No *Antes de Amanhã*, os primeiros *takes* fi-los sem filmar, só para o som captar todos os momentos daquele plano sequência de 19 minutos. Durante esses *takes* filmados gravámos um som testemunho, e depois cada frase e cada ruído foram substituídos pelos *takes* que tinham sido feitos só para o som.

AGM — No início do *Mas'Sin* toda a construção dessa banda sonora remete-nos para o cinema mudo.

SAG — Sim, é muda. Só se ouve o dinheiro, o rasgar do bilhete e a cortina a subir. Eu sabia que queria isso, e pedi para ser assim. Mas aí foi uma coisa complicada, porque a banda-sonora do filme que ela vê foi completamente construída antes de qualquer filmagem de imagem. E depois calculámos quais os sons dentro da sala que queríamos, por exemplo os guarda-chuvas, mas são muito poucos, são muito específicos. Normalmente tentamos aproveitar o som que já estava na banda sonora para não termos que acrescentar mais um som no momento, mas as chicotadas, o grampo, foram acrescentados. E a própria banda sonora que tínhamos feito foi tocada no teatro e regravada para termos a perspectiva sonora de uma sala. Aliás, filmámos em Braga mas essa regravação foi feita no S. João porque as colunas eram melhores (risos).

AGM — Que tipo de materiais promocionais usa para os seus filmes?

SAG: Os materiais promocionais são muito importantes. Eu, estupidamente, durante anos gastei muito em fotografias de cena, em cartazes. Gosto muito dos cartazes que fiz, mas é um custo absolutamente inútil porque fico com toneladas de postais e de cartazes em casa. O problema é que se mandas imprimir menos de cem exemplares não vale a pena, e depois usam-se vinte no máximo. A única promoção que realmente funciona é a da televisão. Das três vezes que tive um filme em sala oficial, tive um anúncio na televisão e das três vezes tive problemas com isso. No *Fora de Campo* porque a parte que usei para promoção foi a parte das velhotas da ilha a queixarem-se que lhes tinham cortado a televisão, porque não pagavam a taxa (risos). No *Amour en Latin* tinha escolhido o plano em que a Ana Deus canta, que é, aliás, o primeiro plano em que ela canta a solo na vida; ela fez toda a carreira depois desse plano. Mas dura dois minutos e a televisão não queria. “Dois minutos um só plano! Nem pensar!” Para o *Mas'Sin* era uma coisa mais para o sensual e o anúncio nunca chegou a passar.

AGM — O *Mau Dia* tem um making of realizado pela Regina Guimarães. Foi uma proposta da sua parte?

SAG: O *making of* que a Regina fez são três planos durante as filmagens com a pequena câmara dela, e o resto foi sobre as maquetes. Eu nem sabia, não foi nenhuma encomenda. Nunca há *making of*. Normalmente é um problema, eu tento sempre ter estagiários porque acho que um filme é uma oportunidade de aprendizagem e que faz parte do trabalho permitir a alguém que

estágio, mas por vezes são empecilhos... Por isso, normalmente não há *making of* porque serão mais pessoas no *plateau*.

AGM — Procura financiamentos, na ficção e no documentário?

SAG — Para ficção nunca tive financiamento. Os únicos dois subsídios que tive foram para a promoção, e o IPACA de então criou tantos problemas que tive de reembolsar o dinheiro. As facturas que entreguei não correspondiam ao padrão que tinham para a promoção dos filmes. Segundo eles, gastava demasiado em viagens e demasiado pouco em materiais. Chegaram a pedir-me justificação de um bilhete ida e volta Porto-Lisboa, porque eu tinha ido ao IPACA falar com eles.

Da segunda vez fiquei totalmente passado, porque quando o *Antes de Amanhã* foi seleccionado para Locarno eles recusaram-me todo o apoio, mas foi um deles ao festival ver o filme. As minhas relações com as instituições, a esse nível, foram completamente cortadas. Por isso, como é que se consegue o financiamento? No documentário isso é da responsabilidade de quem me solicita. No *Sabores* o Instituto de Sociologia contactou-me através da FCT. Apresentei um orçamento mínimo — dois mil euros — e foi aceite. Financiaram uma curta-metragem, e nós fizemos uma curta-metragem. Calcularam, penso, dez dias de imagem. E nós fizemos aquela coisa uma semana por mês durante um ano. Mas, enfim, eu é que decidi gastar o dinheiro assim. Em *A Bagagem* e no *Allez si je suis* a Faculdade, não tinha dinheiro praticamente nenhum, mas mesmo assim consegui pagar ao Rui Coelho das duas vezes e pagar as deslocações. Digamos que até cinco mil euros, as pessoas entendem que é o mínimo dos mínimos que pode custar uma longa-metragem documental. Em matéria de subsídios, acho que o “Zé Ninguém” paga o meu privilégio, o “Zé Ninguém” que nunca vai ver o meu filme está a pagar para eu poder fazê-lo. Não acho justo. O documentário que me é encomendado, vem de um pedido de outrem, que tem que me assegurar um mínimo.

AGM — Pensa cada orçamento tendo em conta as prioridades e características do projecto?

SAG — Primeiro calculamos os gastos absolutamente imprescindíveis, essencialmente deslocações e dormidas. Mas sim, cada filme é um caso. Por vezes por questões técnicas como luz no *Pas Perdus*, por vezes por questões estéticas como nos cenários do *Mau Dia*. Sim, cada orçamento é pensado para cada filme, dependendo de cada especificidade.

AGM — Quais os circuitos em que os seus filmes são exibidos?

SAG — Tive três longas-metragens distribuídos. Uma fui eu próprio que tratei directamente com o dono dos antigos Cinema Lumière, outra foi o Paulo Branco que a distribuiu. Para o documentário e a curta-metragem, que é o que faço agora, não existe circuito. Mas se eu pensasse em cobrar bilhetes, o que não faço, os filmes que faço seriam reembolsados. As exhibições dos meus filmes têm entre 200 e 1000 espectadores. Se eu pensar, era esse público que eu fazia quando encenava teatro. Para mim isso chega. É claro que faço os filmes para serem vistos pelo público. Acredito que numa sessão o filme pode tocar a uma pessoa. Mas também a minha capacidade de amar é limitada. Não posso pensar em amar todo o público. Isso é impossível.

Mais Saguenail: “À narrativa não escaparemos”

Entrevista conduzida por André Gil Mata

AGM — Na ficção usa um dispositivo narrativo bastante próprio. Parece-me sempre que está mais preocupado com questões da própria história do cinema do que com o uso de

uma narrativa. Acha a narrativa clássica em três actos algo que se tornou distante do cinema?

SAG — A narrativa é a base, por isso está sempre “lá”. Fomos condicionados pela narrativa, não podemos fugir-lhe. Se eu digo: “Está a chover” e “Ela pega no guarda-chuva”, são duas frases completamente independentes, pode não ser o mesmo dia, eu não dei nenhuma indicação. Mas mentalmente, estabelecemos uma relação de causa-efeito entre a primeira e a segunda frase. Por isso, criamos nós, receptores, uma narrativa. O Godard podia querer alterar a ordem do “princípio, meio e fim”, mas a narrativa está lá na mesma. Por isso, à narrativa não escaparemos. Na literatura, do que realmente gosto, que é naturalmente condicionado pela narrativa, é aquilo que está ao lado dela, aquilo que faz com que a narrativa tenha que inventar aquilo que eu chamo a frase ou o estilo. Ao querer recordar-se, o Proust inventa umas frases com uma reflexão, e umas frases subordinadas, que nunca tinham existido antes. Ao querer citar e comentar, mas sendo sempre o mais objectivo possível, o Montaigne cria uma limpidez da frase absolutamente extraordinária. Ao querer falar de sentimentos e autorizar-se a apenas mil palavras, o Racine cria uma linguagem de uma ordem absolutamente alucinatória. Em termos de estrutura, as grandes narrativas são relativamente poucas. Grandes mitos, o Ocidente inventou poucos. A maior parte herdámos da cultura antiga.

A maior parte das vezes as narrativas existem para esconder um buraco. Como é que se esconde um buraco? Puxando a narrativa para o lado psicológico, das emoções. Um exemplo: o Pinóquio adaptado pelo Spielberg em *Inteligência Artificial*. Vemos o drama de uma criança abandonada, num contexto de ficção científica, que afinal tem a ver com a reprodução assistida, a adopção, a relação pais-crianças. Tudo isso, que é uma narrativa, para esconder a impossibilidade-base do filme, que é criar uma criança que não cresceria: um buraco negro que invalidaria todo o filme se o espectador tivesse tempo para pensar nisso.

Muitas vezes diz-se que o “cinema europeu” tem falta de argumentistas. Não é verdade. O que o “cinema americano” sabe fazer, não são bons argumentos, é tapar bem os buracos, escondê-los. Os argumentos deles estão cheios de buracos. Há duas maneiras de esconder em que eles são mestres: a chamada corda sensível, em que vamos para a emoção, na qual o espectador esquece a lógica, e os actores. Os actores americanos são treinados para dizer a frase mais inconcebível com o ar mais convencido. Nenhum actor europeu está formado para isso.

A corda sensível e o trabalho dos actores são as duas grandes armas do cinema americano. Não é a qualidade dos argumentos.

Isto não significa que eu não esteja interessado na narrativa: eu também escrevo coisas narrativas. Mas o que me interessa é interrogar o *medium*, como é que o próprio *medium* influi sobre a narrativa. O cinema, para mim, é o *medium* mais complexo que alguma vez foi imaginado. No cinema, podemos trabalhar o som distintamente da imagem, podemos alterar a velocidade, podemos construir a temporalidade. A chamada narrativa de que estás a falar, é aquilo que os ingleses chamam *continuity*, é a *continuidade narrativa*. Sei como ela é feita, é um truque e uma convenção. O que me interessa é interrogar essa convenção. E como interrogá-la? Pondo-a em causa. O *Antes de Amanhã*, por exemplo, trata de um problema: como é que o amor sobrevive a um falhanço físico da relação sexual? No *A Imitação* é: será que só um Deus pode aceitar a sua própria mortalidade? No *Aos meus mortos* é: os mortos só têm uma mensagem a dizer-nos: venham ter connosco. Eu também tenho as minhas obsessões. Os meus filmes não são anti-narrativos.

AGM — **Em *Mas Sin* temos uma mulher que nos representa todos como espectador. O que lhe acontece são consequências dos dispositivos “mágicos” do cinema. Continua a acreditar nessa magia de envolvimento do cinema?**

SAG — Continuo a acreditar. Do cinema tirei as minhas maiores emoções. E essas emoções não são necessariamente projectivas, no sentido de uma projecção ou identificação com um personagem. São imagens que nos revelam algo, e algo que pode ser contundente como a “beleza”. O filme que mais me marcou foi o *Aurora* do Murnau. Ver cada plano do *Aurora* é mágico, realmente. É como um sonho sem os riscos do sonho. Eu fui marcado por isso muito

tarde, porque os meus pais não me levavam ao cinema. Foi uma revelação aos 13 anos e desde então estou preso a isso. E cinema para mim não é só fazer os filmes; é também vê-los, difundir-los, falar sobre eles, pirateá-los e fazê-los circular. Estou muito interessado nos filmes. Às vezes sou paranóico quando vejo um filme muito bom, que é muito próprio, muito próximo de coisas que já pensei. Digo: “Fantástico! Mais um que já não tenho que fazer!” (risos) O *Mas’Sin*, apesar de tudo, tem muitas coisas. Tem a relação entre cinema europeu e cinema americano, tem a relação entre o policial e a actualidade, tem um comentário sobre o Hitchcock. O filme “americano” do *Mas’Sin* é uma história criminal onde a arma é a SIDA e é um jogo de enganos. Foi mesmo uma reflexão sobre o cinema, e é provavelmente o meu filme mais ambicioso. Também porque nasce de não ter podido fazer o *Fiat Nox*, o filme sobre o feriado, que era também sobre o nascimento do cinema, e, particularmente, de um cinema que sustentou o imaginário do surrealismo, antes deste nascer como movimento.

Acredito que o surrealismo foi, de longe, o movimento mais libertador em termos de pensamento na Europa, particularmente em França, e que tem uma dívida com o cinema que pouca gente vê. Como cineasta, estou interessado em ver qual é essa ligação. Muitos dos episódios, que o público não vai entender no sentido de um entendimento racional, são comentários de frases ou de quadros surrealistas, que têm a ver com figuras fotográficas. É uma espécie de aula sobre a arte do séc. XX em França, e sobre o papel que desempenhou o cinema nesse movimento artístico.

Por outro lado, e ao mesmo tempo, é uma história sobre o papel do fantasma, o papel de catarse e libertação que qualquer filme devia ter. Os gregos não tinham dúvida sobre essa função do teatro. Pensavam que a escola formava sábios, por isso os alunos tinham que pagar aos seus professores para aprender. Mas o teatro formava cidadãos, e então a própria cidade pagava aos escritores para escreverem, aos actores para ensaiarem, aos espectadores para irem ver. Já nos esquecemos, mas os espectadores gregos [dos festivais de Diónisos] eram pagos para irem tornar-se homens graças ao teatro. Obviamente é uma utopia, mas temos de reclamar uma função comparável para o cinema. O cinema foi mesmo a materialização visual de todos os sonhos do séc.XX.

AGM — No *Mas’Sin* temos duas narrativas. Uma sonora e uma visual, mas que se vão cruzando. Como pensou a questão desse cruzamento sob o ponto de vista da orientação do espectador?

SAG — As cenas visuais nunca são ilustrativas das cenas sonoras, mas são sempre condicionadas por elas. Montei primeiro a cena sonora. Experimentei passá-la a muita gente antes de passar para a imagem. A ligação não é de ordem racional, mas de evidência poética, e tem a ver com história fragmentada do cinema que eu estou a tentar reconstituir. Passamos da locomotiva dos Lumière ao mágico Méliès, e depois ao expressionismo alemão, e constantemente há pequenos cruzamentos. As cenas visuais e as cenas sonoras não são duas coisas paralelas, são duas coisas que se entrecruzam. Muito experimental. Ao mesmo tempo eu queria que o espectador se deixasse levar pela impossibilidade de ele próprio, mentalmente, poder fazer uma construção. Queria também que ele quisesse ver o filme uma segunda vez, que é o sonho de qualquer realizador. Ao mesmo tempo, queria que fosse um pouco como a dança contemporânea; o Merce Cunningham mandava os seus bailarinos trabalharem sem música nenhuma e depois pedia ao John Cage para escrever uma música sem ver a dança dos bailarinos. Depois juntava as duas, e às vezes, por coincidência, aconteciam coisas. Mas, basicamente, dificultava imenso, porque a tendência natural é, sempre, seguir o ritmo.

Eu quis experimentar essa tensão constante e depois relaxá-la. Mas isso levou eu para todos os meus filmes, onde a escrita é como um desenho abstracto do que seria uma espécie de partitura de música contemporânea. Onde já não se podem escrever notas, mas se desenham grandes movimentos: fortíssimo, pianíssimo... Devo dizer que no *Mas’Sin* — que foi um gesto de raiva, tinha acabado de perder cinco anos da minha vida — eu não tinha nada a perder, por isso podia ir até ao limite das minhas escolhas, não fazer cedência nenhuma. E depois, foi o mal entendido total: o filme acumulou prémios... O mais sintomático foi o do Festival de Montepelie. Nesse festival cada espectador preenche um questionário de três páginas sobre cada filme. Um

questionário impossível. Mandaram-me uma carta, relativamente simpática, pois não conseguiam classificar o filme, era a primeira vez que isso lhes acontecia. Normalmente os espectadores costumavam achar o filme médio mais ou médio menos, ou muito bom por unanimidade. No *Mas'Sin* só tinham considerado duas opções: ou era o melhor filme do festival, ou o pior filme do festival. Começa aí o mal-entendido. Globalmente, a recepção de todos os meus filmes tem sido um mal-entendido, mas isso... Enfim... Publiquei um livro a que chamei *Doutoramento em Solidão*. Apesar de tudo, uma das coisas que foi sempre a minha aposta, era a de que alguém mais tarde pudesse entender isso até melhor do que eu, e pelos ecos que tenho, acho que o *Mas'Sin* está a envelhecer bem. Aquilo que foi um mal-entendido, já lá vão 15 anos, é capaz de já não levantar questões, mas, pelo contrário, ser estimulante e relativamente fácil de “ler”, daqui a meia dúzia de anos.

AGM — Passando para o documentário e para o *Marginália*. A certa altura o Paulo Rocha diz, “nunca ninguém parece entender aquilo que estou a filmar”. Sente isso quando filma? Acha que o realizador só na relação com o público encontra esse entendimento? Procura esse entendimento com o público?

SAG — Eu procuro encontrar espectadores, sim. O filme é uma espécie de oferta para encontrar pessoas. Depois, os filmes têm a sua vida própria e que já não me diz respeito. Mas a verdade é que numa filmagem, apesar de eu obrigar o tipo que vai puxar cabos a conhecer o argumento, apesar de contar a todos o que vamos filmar, sei que no momento da filmagem o director de fotografia está preocupado com a sua luz, o câmara está preocupado com o seu enquadramento, o actor está preocupado com a sua imagem, a pessoa do som está preocupada com onde vai pôr o microfone e não fazer sombra. E, juro, só eu sei onde esse plano vai encaixar e porque o filmamos assim. É a solidão terrível do realizador no *plateau*. É um esforço tão grande, toda a gente está tão concentrada para que corra tudo bem, que esquecem o próprio sentido daquilo que se está a fazer. Ao mesmo tempo, prova que há uma exaltação. E o filme vive disso. Eu acho que o que é mágico no cinema não é só um fenómeno objectivo de hipnose por causa da persistência retiniana, é também uma coisa de excesso, de esforço que transborda a própria imagem. Está contido na imagem, não se sabe exactamente como, mas está lá. Acabei de salvar uma cassette. Isso é uma vitória, porque filmei com uma cassette estragada e pensava que não ia aproveitar nada dela. Passei dias à volta dela e consegui. São planos de árvores completamente despidas mas que têm uma espécie de peso, de escuridão, no dia em que nevou no Porto. É a mesma história do japonês que pinta um cisne em 30 segundos, mas levou 30 anos para conseguir esse gesto. Eu acho que os objectos realizados, pinturas, filmes, carregam isso.

AGM — No *Sabores*, a certa altura, pergunta-nos: “Como filmar interrogando?, Como mostrar / filmar / estruturar / montar?” Serve ao Saguenail o cinema como uma forma de entender o próprio cinema? É essa a principal razão dos seus filmes?

SAG — Interrogo o cinema porque os seus instrumentos não são neutros. É exactamente como em sociologia. Sabe-se que quem observa vai desencadear e modifica o próprio processo. Por isso, eu tenho que interrogar, porque a imagem filmada não é só aquilo que está à frente da câmara. O que estou a interrogar é sobretudo o visível, porque a realidade das coisas, não a conhecemos. Vivemos de convenções. Chamamos cadeira a uma coisa onde nos sentamos. Mas se a puser de pernas para o ar, continuo a chamar-lhe cadeira mas já não me posso sentar nela. Não chamo cadeira a uma mesa, mas posso sentar-me numa mesa. É tudo uma convenção. Dentro dessa convenção — uma convenção de uso — acho que o visível tem uma parte fundamental. O visível serve para enganar. A primeira arma do engano é a linguagem, a segunda é o arranjo do visível. A linguagem pode-se desmontar pela própria linguagem. O visível talvez se possa desmontar pelo cinema. Por isso tenho sempre que interrogar, para entender o que me rodeia. Não excluo a possibilidade do visível ser apenas uma projecção de algo que está na minha cabeça. Isso também de alguma forma responde à questão sobre a narrativa. Isso é mais premente do que a vontade de imaginar uma história. O visível cria a sua própria ficção, e a narrativa depende disso.

AGM — Parece-me um processo quase contrário ao processo defendido pelos que escrevem hoje sobre como construir um argumento. Parece-me que primeiro constrói uma imagem filmica e só depois tenta desmontá-la para a linguagem de argumento.

SAG — Sim, porque aquilo que pré-constróis é uma mentira. É a técnica da retórica. Queres convencer alguém de alguma coisa, e constróis o teu discurso com essa finalidade. É uma questão de poder — por exemplo o cinema americano é uma afirmação do seu próprio poder. Isso não me interessa. Por isso, obviamente, a minha coisa é uma busca, em parte, interior. Quando estive na Índia explicava que o cinema era a minha meditação, que meditava filmando. Para construir essa mentira, normalmente, há uma resistência dos próprios objectos, foi por isso que o cinema foi para o estúdio, porque rapidamente houve a necessidade da mentira ser completa. A mim, o que me interessa é que, mesmo havendo um sentido pré-estabelecido das coisas, há eventualmente outro sentido que eu posso vir a descobrir ou forjar. No *Mourir un Peu* filme pedras da calçada. É uma calçada normal mas conforme a maneira de filmar pode-se tornar nas ondas do mar. De noite, com as luzes do carro a reflectir na calçada, tens um pôr-do-sol magnífico. Claro que me vais dizer que é encenado, que é uma mentira, mas não é, porque a calçada é mesmo real. E só pude filmar isso por causa do Porto, porque esse sonho marítimo português estava presente nas coisas do Porto. Talvez não nas calçadas, mas nos cafés que ladeavam essa calçadas. Não se cria nada a partir de nada. O problema é saber o que é exactamente essa coisa caótica a partir da qual criamos. As narrativas, ou os sentidos, não passam de hipóteses. O meu cinema consiste em propor uma hipótese ao espectador, e esperar que o espectador me confirme ou me conteste essa hipótese.

AGM — A expressão filme-duelo, usada na apresentação do filme *Nus dans la cage d'escaliers* do Saguenail e da Regina, é de certa forma essa pergunta à espera da resposta do outro? Ou seja, um filmava um plano à espera da contestação do outro através de outro plano?

SAG — Para que não haja mal-entendidos, a expressão surge depois do filme feito. A Regina estava à procura de uma forma para dizer *um filme a dois*, e eu sugeri um “filme-duelo”; duelo, em francês, também significa a dois, não é só combate. Há duas coisas distintas: a primeira é, como qualquer acto de criação, um apelo à espera de uma resposta. Quem escreveu a coisa mais bonita sobre isso foi o Claudel. Ele diz: “um verso é um apelo e a rima é que é a resposta”. E ele sugere versos sem o seu par, sem a rima. A segunda coisa, é esse trabalho com a Regina. Um trabalho a quatro mãos, desde há muito anos, e que é uma coisa complicada. Não é bem como o Straub e a Huillet, onde cada um tem o seu domínio definido. Aquilo que cada um de nós faz depende dos filmes. As posições, as hierarquias; porque as há, a base não é a igualdade; as posições alteram-se de filme para filme. Nesse filme, há uma grande reflexão sobre um tema que é de ordem pictural — o nu — que sempre me interessou. E também também uma reflexão sobre o envelhecimento: nós não somos modelos ou manequins. E há outra coisa, assumida em termos da imagem como gesto de amor. E há ainda outra referência pictural, o cubismo, obtida graças à montagem — graças à Regina. E ainda outra coisa, que eu chamaria mais infantil, sobre a minha experiência de *voyeur* ou de ligação do nu à intimidade privada, sobretudo o nu do outro sexo, que condicionou um tipo de aproximação da minha parte, nitidamente diferente da aproximação por parte da Regina. A ideia de duelo é assumir que essas vias são contraditórias, mas são dois gestos de amor.

AGM — Ao ver *A imitação* parece-me, quase inconscientemente, identificar planos de outros filmes. Parece-me rever certos filmes. Nos filmes do Saguenail parece-me que a matéria do cinema já não é o teatro, já não é a literatura, mas é o próprio cinema o mote dos filmes, um pouco como no Erice, mas de uma forma própria. Isso é uma consequência de ter escrito muito critica cinematográfica?

SAG — Não sei. É consequência de ter muitos filmes na cabeça — o próprio cinema torna-se a matéria prima. A matéria prima é como o mármore. O mármore é uma pedra que foi tão pressionada pela terra que levou a formar esse veios que depois de polidos dão o mármore. E o nosso cérebro funciona como a terra. A minha cabeça está sempre a reciclar, a pressionar. A minha capacidade de ver é formada pelas imagens que vi. No *A Imitação* há uma coisa particular; graças ao Bazar do Vídeo, e só há seis no mundo, consegui mandar vir, de Roterdão, para vídeo, o equivalente da curta focal que utilizava o Orson Welles. É uma objectiva muito particular. O Welles dizia que ela não permitia escolher livremente o sítio onde a pôr, porque a distorção é tão grande que só há um sítio certo onde a colocar. Obriguei o André Godinho a trabalhar sempre com essa objectiva, mesmo para planos aproximados; ele estava assustadíssimo. Mas o facto de se usar essa objectiva faz com que cada plano, cada enquadramento, se insira dentro de uma história onde essa objectiva já foi utilizada. Isso é óbvio. Uma parte do cinema também é isso. Claro que ninguém vai refazer um plano à Orson Welles, mas utilizar a mesma objectiva obriga-te a colocar perguntas que ele também teve de colocar.

AGM — **No *Pas Perdus* temos oito planos sequência, mais um de créditos. É um filme que questiona constantemente o que vemos, mas também a temporalidade. Lembra-me muito o *Citizen Kane*. Queria também questionar a montagem e a forma como um filme nos pode ser mostrado de forma tão diferente, através da mudança da ordem sequencial dos planos?**

SAG — A própria ordem dos planos, que é super calculada, é questionada. Na voz-off diz-se: “não se sabe se essa fotografia foi tirada antes ou depois” e em função disso a narrativa vai alterar-se. Aí estou a interrogar a própria narrativa. O Peter Brook dizia: “O teatro começa quando um actor entra em cena, mesmo antes de ele dizer seja o que for, a partir do momento em que ele o capta o olhar, já estamos no teatro”. A partir do momento em que vemos uma silhueta, já vemos um personagem, já estamos na ficção, já estamos no cinema. E é essa coisa que eu estou a interrogar. O filme é puramente mental e deceptivo porque as hipóteses ficcionais que são narradas não só se contradizem, mas auto-contradizem-se, não levam a nada. Um dos dois discursos é totalmente paranóico, e acho que fala da actualidade, é um filme datado para mim. O outro é exactamente contrário; é essa coisa do privilégio de poder ficar na contemplação. E os dois enganam-se obviamente, porque afinal só comentam fotografias, não viram o que se passou antes e depois do *still*. Ao mesmo tempo, tendencialmente, tenho essa coisa de procurar a maior depuração possível, de reduzir para poder aprofundar o questionamento. Temos uma realidade imaginária a partir de várias cidades, e um elemento que faz a ligação que é uma silhueta e uma mala. Não temos rigorosamente mais nada. A ideia é mesmo um convite: “faça você mesmo!”, “invente a sua ficção!”. A esse nível eu acredito no acaso-objectivo. Há um filme que não vi, mas de que me falaram depois, que se chama *A Rapariga da Mala* (Valerio Zurlini, 1961). E toda a gente me diz: “de todos os filmes que citas no *Pas Perdus*, esse nunca o citas”. Então esse seria o buraco negro, o tal “buraco negro”. Os próprios filmes que são citados, para mim, são uma música de fundo, não têm outra consistência. Essa lista foi feita um pouco perguntando “Que filmes é que isto pode evocar?”, mas não quer dizer que evoque. Eu estou, nessa desconstrução, a tentar entender como o cinema funciona e como a narrativa se constrói também pelo tempo. A narrativa só entra nos momentos em que a imagem está em “still”, mas a temporalidade é, constantemente, posta em questão, pois a partir do momento em que se vê que a velocidade está sempre a alterar-se, sabe-se à priori que a imagem a dado momento irá parar. Mas não se sabe quando, e isso é outra narração, que não tem voz off mas que é a verdadeira coisa que acaba por captar o espectador. A vontade de interrogar: Há ali imagens obsessivas? Há. Mas eu não faço filmes para ter um discurso, para propagar ideias ou uma moral.

AGM — **Neste momento existem cineastas activos com quem se identifique em matéria de abordagem do cinema?**

SAG — Existem pessoas que vivem o cinema cada um com a sua prática singular. Tati, Orson Welles, Tarkovsky, Fellini, não têm nada a ver uns com os outros na sua forma, na maneira como trabalham, mas trabalham a mesma coisa. Aprendendo muito com a forma de trabalho do Boris Lemon, que é um dos meus melhores amigos, mas não me identifico. Recuso totalmente o grande mercado de produção, do *glamour*, do “armanço”. Nem sempre recusei, já passei por isso. O cinema que pratico tanto pode ser o da intimidade, como o documental, como o cinema de estúdio. O que me encanta no cinema é que o Rouch ou o Mekas me podem criar uma emoção tão grande como o Minelli. Os meus gostos são ecléticos. Cada cineasta gosta de uma certa imagem; eu gosto de questionar a minha própria imagem. O cinema é a forma de permitir que a criança que não fui não morra. ■



Sabores, de Regina Guimarães e Saguenail