

---

## Entrevista a Pedro Sena Nunes

Florian Schwalbach

Lisboa, 15 de Fevereiro de 2004.

**F**Lorian Schwalbach: É assim, antes de falarmos sobre os teus filmes, queria fazer-te algumas perguntas sobre o documentarismo em Portugal. O José Manuel Costa afirmou nos seus textos, sobre o cinema documental em Portugal, que não houve um documentarismo (entendido como movimento) em Portugal. Só nos anos 90 surgiu um surto de cinema documental e uma nova geração de documentaristas começou a fazer filmes documentais. Pedro, estás de acordo com essa afirmação do José Manuel Costa? Achas que esse conceito de “Novo Documentarismo” está certo?

Pedro Sena Nunes: Sim, eu acho que quando se fala no “novo documentarismo”, supõe-se a existência de um velho ou um anterior, por isso é um “novo”. Deste ponto de vista parece-me estranho falar em “novo” sem se pressupor que há de facto um outro documentarismo anterior, não é? Acho que o documentário é o documentário. Há situações, há momentos, há nomes, há pessoas, há gerações, há correntes, mas eu continuo a ver o documentário como apenas documentário, não me ligo facilmente à palavra “novo” associada ao documentário português: é documentário, não é outra coisa. Talvez seja de facto importante reconhecer que a partir dos anos noventa se tenham proporcionado tantos cruzamentos de situações diferentes que originaram que o documentário passasse a ser referido com outro ênfase. Este cruzamento relaciona-se directamente com os Encontros Internacionais de Cinema Documental da Malaposta e com a Escola Superior de Teatro e Cinema, onde o António Reis e o Manuel Costa e Silva se destacaram como professores impulsionadores de novos olhares e novas provocações, que foram dando frescura ao documentário dentro e fora da escola. Eu fui uma das pessoas que mais recebeu essa influência, e o meu primeiro documentário MARGENS [1995] nasceu nesse contexto. Nesse cruzamento,

notou-se também a influência do nascimento das televisões privadas e de alguns canais temáticos, que receberam e exibiram conteúdos documentais com destaque. Neste sentido, o cruzamento de pessoas, que já faziam documentário, das áreas das Ciências de Comunicação, Antropologia, Ciências Sociais, aprofundaram o olhar relativamente ao que estava à sua volta, mas faltava-lhes o sentido apurado do ponto de vista técnico e “cinematográfico”. Portanto, as pessoas interessadas pelo documentário, com origens e formações distintas nas áreas das ciências sociais, cruzaram-se com profissionais e alunos que tinham terminado o curso de Cinema, com um conceito estético ao nível da imagem, do som, da narrativa completamente diferentes. As intenções começaram-se a cruzar muito mais. Tudo isto associado ao facto de alguns documentários começarem a ter uma grande projecção no estrangeiro, em festivais internacionais dedicados ao género. Também o facto de a Cinemateca Portuguesa ter, nesse período, programado e exibido um bloco de filmes, seguido de uma reflexão profunda, ajudou a intensificar a relação do documentário com o momento particular que se vivia. Não me posso esquecer do papel fundamental das escolas de audiovisual em geral, e de cinema em particular, que entenderam que o documentário seria um género a considerar, tão importante como outro qualquer. A ficção enquanto género, apresenta um desnível curricular, financeiro e pedagógico muito acentuado comparativamente ao documentário. Mas a maior diferença é que há dez anos não se falava, nem havia espaço para se pensar em documentário e hoje, pelo menos existe uma cadeira semestral na Escola Superior de Teatro e Cinema. E a última razão, talvez a mais importante, para se poder associar o documentário de “hoje” ao “novo documentarismo”, reside no facto de se ter começado a discutir o documentário entre grupos de pessoas de idades muito diferentes, com caminhos e atitudes muito distintas, com formações também muito diferenciadas, que se juntaram para reflectir, produzir e divulgar o documentário, pressionando e sensibilizando o ICAM [Instituto de Cinema, Audiovisual e Multimédia] para a importância da atribuição de subsídios ao documentário, uma vez que já existiam apoios do estado para o cinema de ficção, tanto longa como curta-metragem. Era necessário começar a olhar para o documentário de outra perspectiva, tanto na fase de pesquisa, como na da escrita, como ainda na de produção. Neste encadeamento, penso que realmente esta é uma situação única,

chamar-lhe “nova”. Contudo, não me parece o mais importante. Agora reconheço que é um momento particular e completamente distinto dos outros momentos em que o documentário se destacou na história do cinema português. Esses momentos, distam de trinta anos cada um, primeiro aconteceu nos anos trinta, depois nos anos sessenta, e agora nasce este “novo” momento nos anos noventa...

F.S.: É exactamente esse o enfoque da minha próxima pergunta: quais foram os pontos mais marcantes do “velho documentário”? O que sucedeu na área do cinema documental antes dos anos 90?

P.S.N.: Uma das grandes dificuldades do passado foi precisamente como mostrar ou como dar a ver os documentários produzidos. Ainda hoje essa dificuldade existe! Os documentários existiam, mas eram pouco vistos. Era uma particularidade que tornava toda a situação muito difícil. Hoje, uma das grandes diferenças é precisamente o fenómeno da televisão, o grande veículo de exibição e apresentação dos documentários, o que faz dela um território privilegiado. Embora, no meu caso específico, por exemplo, nunca tenha apresentado um documentário em televisão, mas também não apresentei em nenhum circuito comercial, nem em nenhuma sala de cinema! Portanto, os documentários passam apenas no circuito dos festivais, mostras e outros eventos pontuais...

F.S.: ... e na Cinemateca Portuguesa!

P.S.N.: ...e na Cinemateca! Mas isso já é um “clássico”. À parte a relação com a Cinemateca, importante plataforma para ante-estrear um filme, é muito difícil exhibir os documentários. Há coisas que não se enquadram, que não encaixam na programação televisiva. A televisão é um território que recebe “tudo”, parece uma espécie de lixeira visual! Tudo serve, desde que tenha os tempos *standard*! Tudo é reciclado e projectado, muitas vezes sem critérios, podem ver-se bons documentários às quatro de manhã ou às três da tarde. Para mim, estas são coisas que me levam a questionar sobre o lugar que ocupo neste meio. No passado tivemos os nossos Lumières e o nosso Paz dos Reis, tivemos a Saída da Fábrica da Peugeot e a Saída da Fábrica Confiança, filmada no Porto, cidade privilegiada e justificada para o nascimento do

Cinema Português. Por razões de ordem económica, o Norte concentra, por tradição, grande parte do património financeiro nacional. O Porto foi o centro cinematográfico. O Manoel de Oliveira realizou no Porto o histórico documentário expressionista *Douro, Faina Fluvial*. À parte disso, os realizadores mais destacados dos anos sessenta fizeram ficção e nalguns casos, quando fizeram documentário, foi por necessidade, para não deixarem de filmar, ou para contradizerem, de forma subtil, o regime de Salazar. Nesse tempo, era difícil tomar a opção certa para conseguir filmar o que se queria, como se queria. Portanto, os sentimentos, por vezes estranhos, relativos ao próprio universo do documentário, quer para ver, quer para fazer, serviam como uma fuga e não tanto como um desejo. O documentário podia ser uma arma mais directa. Por estas razões alguns realizadores filmavam pontualmente. Aconteceu ao Manoel de Oliveira. Mas aconteceu também ao realizador António Campos, mais incomum, mais invulgar no tipo de investimento pessoal que fazia, porque, sendo um funcionário público, conseguiu toda a vida fazer cinema: trabalhava para o Estado para financiar os seus filmes. Produziu, contracorrente, os seus trabalhos, com uma visão muito particular. Neste contexto é difícil poder dizer-se que existe uma tradição de documentário em Portugal. Isto é, a tradição não é como na Holanda, na Alemanha ou em França onde existe de facto uma hábito de se ver e fazer documentário...

F.S.: António Reis disse numa entrevista a Alberto Seixas Santos nos *Cahiers du Cinéma* em 1977 que a falta da tradição documental tem a ver com a situação isolada do país. Não houve uma troca de ideias com realizadores estrangeiros, não se estimulou esse intercâmbio de influências?

P.S.N.: ... aqui existe um circuito fechado... Nesse tempo era bastante mais complicado, existia mesmo uma fronteira, uma barreira, um muro brutal que impedia as coisas de circularem...

F.S.: ...e não vieram impulsos de estrangeiros...

P.S.N.: Exacto! Falo também dessas influências: sem *input* não há *output*! É essencial na vida criativa das pessoas poderem circular, ve-

rem outras coisas, trocaram ideias, verem o que os outros vão fazendo. Precisamos de ser influenciados e influenciar os outros. Circulação de ideias. Também o fenómeno de se falar em “geração” não me atrai particularmente, as pessoas mais novas olham para o documentário com uma energia muito diferente. Perceber que todas as pessoas interessadas tiveram de procurar, à sua maneira, uma solução para estar fora deste território, para sair daqui, ou seja, para circular e ver outras coisas. Procurar, inclusive, formação específica porque “aqui” não havia. Eu fiz, por exemplo, o primeiro Curso Europeu de Realização em Documentário - Visions, estive durante algum tempo na Alemanha, entre Berlim e Postadam, depois na República Checa, Praga, e seguidamente na Holanda. Fiz um curso europeu com alunos de todas as escolas europeias de cinema, onde todos discutimos a “definição” de documentário. Eu vinha de um universo onde o documentário não era falado, na Escola Superior de Teatro e Cinema não falávamos abertamente de documentário. O que era o documentário? Ninguém discutia ou falava em documentário, e quando alguém pronunciava a palavra, não era bem recebido. Ou seja, as pessoas não recebiam a ideia de se fazer documentário com agrado. Como disse, o Costa e Silva foi dos poucos professores que nos propunha fazer, na escola, exercícios de câmara, exercícios de fotografia, abordagens ao universo documental. Muitas vezes não trabalhávamos com actores, mas filmámos a arquitectura da cidade, a respiração da cidade, no sentido de filmar o “movimento” da cidade, filmar as coisas que ali estão à nossa frente, registar o movimento de alguém... Por isso eram muito pontuais as coisas que nos iam alimentando. Estávamos acompanhados por alguém por quem sentíamos alguma empatia. Havia uma grande admiração pelo Costa e Silva, foi ele que nos trouxe muitos documentaristas a Portugal, como o Van der Keuken, o Céspedes, Dingo, Wiseman...

F.S.: e o Robert Kramer ...

P.S.N.: ...ele trouxe “todos” e nós tivemos o privilégio de estar sempre com todos, quem queria estava com [Manuel] Costa e Silva e conhecia todos os realizadores de cinema documental. Todos passaram. Ele trouxe-os a todos. É impressionante! No cinema português, há realizadores marcantes, o Costa e Silva também esteve sempre muito

atento a isso, embora tivesse uma personalidade às vezes complexa, acho que tem uma grande responsabilidade pela troca de ideias que proporcionou entre tantos profissionais e curiosos. Ele dirigiu revistas de cinema, conduziu o projecto da Malaposta como Cineclube e como Festival Internacional de Cinema Documental. Portanto, acho que estes fenómenos passaram muito pela lógica da abertura e de cruzamentos contínuos de experiências. No fundo, o documentário, da sua origem até aos dias de hoje, está marcado por ser um espaço de grande experimentação onde as pessoas realmente experimentam e arriscam muito mais do que na ficção. Também faço ficção, e sei reconhecer isso inevitavelmente: parece que há regras!... Há actores, há actrizes, há textos, há qualquer coisa ali que mantém uma “regra geral”, artificial. Claro que há excepções. Mas há qualquer coisa na representação que requer que se esteja mais próximo de determinadas regras. No documentário, isso depende muito mais dos projectos, depende dos documentários que estamos a desenhar. Acaba por ser para todos uma outra forma de respirar. . . fundo...

F.S.: Já falaste daquele fenómeno que quase todos os documentaristas portugueses no passado fizeram documentários e, ao mesmo tempo, ficção. Neste contexto li uma frase interessante num texto sobre o cinema documental em Portugal - já não me lembro qual era: “Portugal é o país dos poetas, não será uma visão puramente realista.” Achas que é verdade?

P.S.N.: Tenho alguma dificuldade em responder-te a essa questão. Não consigo analisar tanto o olhar dos outros, mas tenho mais facilidade em falar no meu caso. Comecei por ter uma ligação muito forte com a fotografia e a fotografia começou por ser aquilo que estava à minha volta, o meu veículo para documentar as coisas. Depois, o facto de ter desistido do Curso de Engenharia de Máquinas e, já ligado ao teatro, ter descoberto a Escola de Cinema [Escola Superior de Teatro e Cinema], condicionou que eu tivesse uma formação muito vinculada à ficção. Mais tarde, fico com uma enorme vontade de - não tanto uma vontade, mas mais uma constatação - que nos filmes que realizei havia uma componente sempre de tentar estar com as pessoas, mesmo com as pessoas, mais perto do lado documental dos filmes do que do ficci-

onal. Ou seja, apetecia-me muito mais estar com as pessoas do local, do que trazer actores de fora para viverem esse mesmo espaço. Tentei, então, começar a desenhar a fronteira entre a ficção e o documentário. Não fui bem acolhido quando fiz esse tipo de experiências, porque eram experiências francamente arriscadas, porque estava a misturar num único universo fílmico, dois filmes: um com o lado documental e o outro com o lado ficcional. Rapidamente, o fascínio foi tão grande que se tornou numa certeza, quero dizer, cada vez que faço ficção há uma componente muito forte de documentário. Por outro lado, quando faço um documentário existe muita coisa que é ficcionada, portanto, eu acho que esta lógica de estar sempre a pensar o que é a ficção e o que é o documentário é, no fundo, uma questão de tentar, em relação a cada projecto, fazer apenas aquilo que nos parece vital... Eu preciso fazer aquilo daquela forma, se tento ficcionar ou não, para mim não é o mais importante. Importante é aquilo que se tem de fazer e dizer, depois encontramos o registo. A única perseguição que há a fazer é aprofundar as coisas, as técnicas e a equipa ao fenómeno do registo. Registo que passou a ser muito mais pessoal com o vídeo do que com o cinema. Com muitas experiências realizadas, tentei fazer com que a mensagem em relação ao projecto fosse o mais clara possível. Em relação à questão da poesia, acho que todo esse contexto do isolamento, do estar em Portugal como no cantinho da Europa, do passado, da ditadura, e do facto de termos todos uma visão às vezes muito introspectiva, muito virada para dentro, acho que resume essa carga poética, dividida entre o contar histórias e o documentar histórias. Há aí uma divisão. Também a engrenagem de produção fez com que muitos realizadores realizassem ficção e pontualmente um documentário. Nalguns casos, sinto que as coisas se vão compensando. A questão da poesia, parece-me que é realmente uma coisa que está marcada e portanto dizer que a cinematografia portuguesa tem um carimbo poético não é difícil. O cinema português é disperso, é muito diversificado, são muitos poetas a divagar cada um no seu casulo, na sua casinha... e portanto um corpo transversal. E quando se vê alguém fazer um filme mais comercial, é sempre um filme com pouco sabor a português, provavelmente menos poético. O fenómeno do cinema comercial aproxima-se mais de uma lógica americanizada, de marketing, de escala de planos, de organização, de “estrelas” enquanto cabeças de cartaz, são esses os elementos que estão

presentes. Portanto acho que esses fenómenos se encontram muito mais ligados a um lado pouco português e aquilo que é português às vezes é muito difícil de se mostrar e dar a ver ao público. Principalmente ao português... Às vezes é até mal aceite porque o público não está habituado a ouvir a sua própria língua, outras vezes é porque o filme se torna complicado, com aquela matéria narrativa, de conviver com o público. E, ainda, um último factor: onde o documentário ganha muito é no facto da ficção, durante anos e anos exhibir más representações dos actores, textos pesados e de difícil compreensão, tudo isso fez com que houvesse um grande afastamento entre os filmes e o público. E agora, o documentário nisso é muito mais sedutor porque as pessoas quando vêem um documentário percebem que não são actores que estão a representar de forma teatral, as pessoas são como são. E as pessoas ficam muito... (quando vêem um documentário português) ... “epá! afinal isto existe, isto faz-se cá em Portugal!.. epá adorei!...” e muitas vezes não há tanta preocupação com a lógica narrativa, com o trabalho de câmara, se é cinema, se é vídeo, se se gastou muito ou pouco dinheiro... é a matéria bruta no sentido lato que está vinculada ao projecto que realmente marca as pessoas... Eu sinto essa diferença muito, muito claramente e a ficção nesse aspecto torna-se um género muito mais complexo, tem coisas difíceis de ultrapassar, difíceis de procurar para ser bem feita. Não é fácil quebrar esta barreira entre o público e os próprios filmes. Eu acho que tudo isto passa muito pelas regras que as pessoas “entendem” que uma ficção tem que ter: o actor não pode ser teatral, tem que ser o mais “convicto” possível, tem de encarnar por dentro a personagem. O documentário, contrariamente, é muito mais livre e quando existe a possibilidade de fazer um documentário ou de documentar determinada situação, existe também esta enorme dedicação, enorme vontade de se aventurar a fazer outras coisas novas.

F.S.: Vamos falar sobre os teus filmes! Interessa-me muito aquele projecto, o teu projecto de vida, fazer um documentário dedicado a cada província portuguesa. Como é que surgiu a ideia desse projecto, surgiu depois de teres feito o MARGENS, não foi?

P.S.N.: Exacto! Como resultado desse primeiro Curso Europeu de Realização em Documentário surge o MARGENS. A ideia era estar num

local desconhecido, que não fosse familiar. Neste caso escolhi a província de Trás-os-Montes, a província do António Reis e de todo o universo imagético que tinha conhecido através dos seus filmes, das suas palavras, das suas escolhas, das suas pessoas, da pessoa que ele era. Ficou sempre um bocado este fascínio, esta necessidade de estar em Trás-os-Montes. E nessa altura, muito cedo, ficou delineado um supra-projecto que era o de poder encontrar dentro de cada província portuguesa um microcosmos. Eu pensava poder avançar mais rápido com este supra-projecto. Neste momento já teria descoberto mais microcosmos. Só que outras coisas surgiram a tomar conta também desse tempo. Depois de Trás-os-Montes, já estive no Minho, depois na Beira Litoral e agora estou no Algarve a preparar um novo projecto e simultaneamente arrastamos o da Beira Alta que preparo há mais de dois anos. Foram sempre projectos muito pessoais. Sempre com perspectivas muito diferentes, também do ponto de vista da produção, mas o facto é que este supra-projecto de vida volta agora a ser interrompido... O que, de alguma forma, tem a ver com o facto de constituir família e decidir ter filhas... É assim! Neste caso são filhas e filmes: ora faço filmes, ora sou pai na esperança de depois voltar a fazer filmes. Tenho uma vontade enorme de filmar, apesar de estar muito ligado também à dança, ao teatro, à fotografia, à arquitectura, à música, ao cinema e ao acto de filmar. Filmar é crucial e vital para a minha sobrevivência, portanto, eu preciso de filmar, gosto de filmar, não gosto de filmar muito, mas gosto de filmar! E neste momento, acho que o supra-projecto vai ganhar um novo fôlego, para estas duas perspectivas, tanto da Beira Alta como do Algarve...

F.S.: Qual é o teu novo projecto no Algarve?

P.S.N.: No Algarve, depois da experiência que tivemos do vídeo clip com os *Índios da Meia Praia* que foi aquele...

F.S.: Vais fazer a continuação do documentário do António da Cunha Telles, *Os Índios da Meia Praia* do ano de 1977?

P.S.N.: Vou, vou. O António da Cunha Telles quando fez o documentário nos anos 60, portanto, no contexto do grupo de 60, fez in-

tervenções mais políticas, que levantaram uma série de questões. Ele deixou-nos usar no nosso vídeo clip (vídeo clip documental). A partir de uma música do Zeca Afonso, o contrabaixista e compositor Zé Eduardo compôs este tema jazzístico dedicado ao cinema, nós fizemos o clip na aldeia dos Índios da Meia Praia . Quando estive na aldeia à procura de estímulos percebi, de repente, que era ali, era “ali” que passados trinta anos do 25 de Abril, da Revolução, as coisas tinham outros nomes, mas os problemas eram os mesmos. Mas as coisas mudaram e as gerações também, as pessoas que estão hoje no vídeo clip, eram há trinta anos miúdos no filme do Cunha Telles. Hoje já são homens, mas os problemas que os pais deles tinham são exactamente iguais aos deles. Nunca fiz isto na vida, mas acho que há uma boa relação com o António da Cunha Telles neste momento para pensar que era saudável fazer um documentário a partir de um documentário doutro realizador, doutra geração, diferente da minha. Estou interessado nessa ponte e aprender realmente com isso. Provavelmente é mais uma metáfora para definir este país, mesmo quando as coisas parecem ter mudado, realmente não mudaram assim tanto... mudaram as cores, mudaram os sapatos, mudaram os penteados, os materiais, mas os problemas do ponto de vista social, político, etc., são os mesmos, ou não são assim tão diferentes. Isso será um trabalho que me interessa muito fazer, sempre a partir do documentário dele e podendo vir ou não a usar, se ele concordar, cruzamentos dos dois tempos, isso será algo que me interessa. Imagino-me a utilizar o seu material mesmo como material de arquivo.

No caso do MARGENS tenho muita vontade de voltar passados dez ou quinze anos e tentar perceber o que é que a ponte alterou na vida da aldeia e dos seus habitantes. O facto da ponte ter ficado construída, o que é que mudou na vida das pessoas? Será preciso eu estar vivo e apetecer-me voltar lá... para depois perceber as diferenças. Há situações em que temos de perceber quais as diferenças provocadas por determinadas situações... Não será fácil desenvolver projectos pelo país todo, mas interessa-me continuar a encontrar microcosmos representativos deste país. No meu caso, em Trás-os-Montes, tive uma fase imensa de pesquisa durante dois, três meses e visitei dezenas de aldeias sempre à procura de uma que me interessasse mais, mas em todas havia coisas fascinantes, mas como não podia fazer documentários em todas, escolhi a aldeia de Chelas. Foi esta que me pareceu ser

mais significativa. No Minho, a festa do ENTRASTE NO JOGO, TENS DE JOGAR ASSIM NA TERRA COMO NO CÉU [2000] tem muito que ver com isso, quer dizer, havia muitas mais festas, mas havia naquela festa em particular muita coisa para fazer e as pessoas perguntavam: “Mas porquê esta festa? O que é que isto tem de especial? Esta é uma festa que ninguém filma!” E para mim aquela festa representa a alma minhota, não é outra coisa senão o Minho. Para mim o Minho é só o que está no documentário! É a minha leitura, é subjectiva, é pessoal, é íntima, mas partilho-a, a ideia é só essa...

F.S.: Isso era a minha próxima pergunta. Como é que funciona esse processo em que tu decides “queria filmar aquilo, queria fazer um documentário sobre isto”? Para fazer o MARGENS viveste quase meio ano em Trás-os-Montes. Primeiro querias fazer um documentário sobre uma idosa, mas isso já não foi possível. Conheceste muitas aldeias e muitas pessoas... quando é que chegou esse momento em que tiveste a certeza sobre o motivo do filme?

P.S.N.: Eu acho que em cada caso houve sempre razões diferentes, mas de uma forma geral, o facto de ter herdado da minha formação a disciplina do cinema, ou seja, disciplina no sentido prático, de ter as condições de produção restritas, fez com que eu pensasse nos projectos numa forma muito clara, daquilo que era e é para mim a preparação de um projecto. Portanto, considero a preparação a fase mais importante, aquela à qual dedico mais tempo e aquela em que quero mesmo estar concentrado. É quando desenvolvo um projecto a partir de uma ideia, de um conceito, e se reúne uma espécie de lista de intenções sobre aquilo que se quer fazer, há um momento em que essa preparação se cristaliza. Há uma cristalização e há uma prática quase sensorial do sentir, não direi que é animal, mas é muito intuitivo dizer “é agora” porque quando falo da preparação em documentário, falo também de uma preparação diferente da que seria necessária numa ficção, falo ainda da preparação que passa pela relação com as pessoas. O facto de estar contigo ou estar com a senhora cega em Trás-os-Montes faz com que se chegue a um ponto em que há qualquer coisa que se transformou entre os dois, há qualquer coisa que se conquistou, há qualquer coisa que se definiu sem estar definida, há uma energia, uma empatia, um

namoro, há uma paixão, há qualquer coisa no ar que estabelece uma confiança mútua. Fica estabelecido. Portanto, eu procuro-te ou procuro alguém e é óbvio que a pessoa pode estar sempre distante e apreensiva: “Porquê eu?”, “O que é que estás aqui a fazer?”, “Para que queres fazer isso comigo?”, “O que é que isto tem de interessante para ti e para os outros?”. Mas chega um ponto em que a pessoa compreende a importância de estar ali mais do que outra coisa qualquer. Numa primeira fase, cria-se uma relação e uma necessidade de comunicar, de fruir e trocar conhecimento, muitas vezes até são apenas divagações sobre a vida, coisas sem um objectivo aparente. Portanto, a partir daí, a palavra certa será “conquista”, eu conquistei alguém, mas também sinto que fico conquistado e quando sinto isso é como se tivesse quase uma certeza de que alguma coisa tem que acontecer a partir dali. Às vezes posso levar a câmara e nem sequer pegar nela, mas há qualquer coisa do ponto de vista técnico que se começa a desenhar. Levo a câmara, mas deixo-a ao meu lado, não lhe pego, não a uso, mas começa a estar entre os dois, começa a marcar um território. É um objecto que tem uma objectiva, um microfone ou o quer que seja, mas há qualquer coisa aqui que vai começar a interferir na nossa relação e depois é perceber que hoje não a uso, amanhã não a uso, depois de amanhã posso usar e “aquilo” começa a fazer parte da vida, da nossa relação, interfere na própria relação. Isto resume a forma como vou trabalhando. Claro que no ENTRASTE NO JOGO... as coisas funcionaram de forma diferente.

F.S.: Quando eu vi pela primeira vez os primeiros planos do ENTRASTE NO JOGO, TENS QUE JOGAR..., quando a câmara passa pela multidão e atrás do balcão aparece aquela mulher que começa a falar “quero aparecer na televisão, eu amo esta festa, eu amo esta província, adoro o Minho, sou muito feliz!!!”, eu tinha a impressão, que foram mesmo os primeiros planos de filmagens e que naquele momento decidiste ficar ali a fazer um filme sobre aquela família...

P.S.N.: (risos) Não, não, mas é giro que digas isso! De facto a minha ideia era poder procurar aquela família, já tinha decidido filmar com eles, mas sabes o que é que aconteceu nesse plano? Aquele foi o primeiro plano de registo...

F.S.: Foi o primeiro plano da filmagem?

P.S.N.: É o primeiro plano! Foi o plano do reencontro! Eu conheci a família e foi o que me convenceu a visitar aquela festa. Portanto, o que eu senti foi que eu queria ter um primeiro impacto da câmara a entrar pela festa dentro à procura da família... mais do que um microcosmos, encontrei um autêntico formigueiro em tensão, e decidi fazer a câmara entrar sem a minha presença. A câmara está exposta, o operador de câmara e o director de som caminham pela festa e eu estava bastante mais longe a vê-los entrar com a câmara, tudo aquilo a acontecer. Tanto assim é, que depois eu chego e apareço na imagem com a senhora, "olá! então tudo bem?!" Eu não queria que eles me vissem antes da câmara, queria que eles primeiro vissem a câmara...

F.S.: Eles não conheceram a tua equipa?

P.S.N.: Não, não. Por isso é que temos aquela reacção, porque pensaram que seria a "televisão". Eu estava curioso para perceber o que se sucedia quando vissem ali uma câmara daquela natureza, uma vez que se trata de uma festa em que toda gente se conhece, mas nunca é filmada. Nunca é filmada, mas toda gente fala da festa, todos saltam... Não é muito frequente haver câmaras na festa, e eu estava com curiosidade porque lhes tinha feito uma promessa. Juntei o dinheiro que tinha para alugar o equipamento, para convidar a equipa e arranjar um carro para irmos até ao Minho naquele dia específico, dia especial na minha vida porque era também o do aniversário do meu avô, e queria estar com ele, mas simultaneamente queria estar na festa, acabei por conseguir fazer tudo... Procurei muito esta experiência de perceber como é que eles iam reagir à câmara e se associavam à promessa do "Pedro". Se não associassem seria uma má experiência, mas não foi, tanto assim é que no final do documentário assumi os dois anos em que gravei: 1996 e 1997. Assumi que o documentário retrata uma festa que foi documentada em dois anos, portanto, a primeira fase foi esta fase de perceber melhor o que era a festa apesar de me ter documentado e saber do que é que se tratava, foi o convívio de estar com as pessoas e a necessidade de voltar uma segunda vez e completar o meu olhar com coisas que não tinha sido capaz de fazer à primeira. Mas este mé-

todo nada tem que ver com o de A MORTE DO CINEMA [2002] onde é só aquele homem e eu, não há mais coisas. A festa era incontrolável, quero dizer, ou estás lá na festa ou não estás, não podes organizar a festa para a qual tu filmas, não é possível. Um bocado nesta lógica, mesmo nesta questão prática de ser uma coisa tão diferente, que é uma festa que não controlas. Acho que tentei. O facto de eu voltar a segunda vez, e a segunda vez é uma confissão, que foi apenas uma espécie de confirmação de tudo aquilo que tinha visto na primeira, mas eu precisava desta experiência. E para ter a sensação de que não estava a gozar com aquela família e ter as coisas preparadas para não ser assim tão *outsider*. E portanto, a segunda vez fui confirmar que realmente estava no caminho certo, no caminho que eu queria. As pessoas repetiram-se e as pessoas já me conheciam. De facto, está misturado material do primeiro ano com material do segundo, que eu na altura sabia dizer a qual correspondiam e neste momento já não sei se este é do primeiro ou do segundo ano. A entrada é a entrada, é o primeiro plano de todos a ser registado. O final é o final, e depois tudo o resto lá dentro já não sei bem o que é do primeiro ano e o que é do segundo, nem me interessa, para mim é só uma coisa.

F.S.: E no segundo ano encontraste as mesmas pessoas?

P.S.N.: Sim, sim, todas iguais. As personagens todas, os mesmos que marcam a festa estão lá e estão misturados e tu não consegues separar o que é de um ano e que é do outro, se calhar até a roupa está diferente e já consegues ver isso, mas não se nota e não é importante, porque inclusive eles mudam de roupa durante a festa. É um facto, mas, quer dizer...foi a mesma equipa, portanto toda gente nos conhecia no segundo ano, toda a gente sabia quem era eu, quem era o director do som, quem era o operador de câmara, quem era a pessoa que fez a pesquisa e que esteve a trabalhar connosco do ponto de vista mais da documentação e da produção, portanto as pessoas conheciam-nos, é muito forte.

F.S.: A coisa mais significativa deste filme é sem dúvida a relação entre o som e a imagem. Como é que surgiu esta ideia de fazer esse extremo que tem uma grande sensação para o espectador do filme, que

não consegue fixar-se na imagem porque ao mesmo tempo está a ouvir?

P.S.N.: ... e o religioso! Eu acho que neste contexto, também é um extremo. Imaginar uma festa religiosa, uma cerimónia religiosa, seja ela qual for, tem sempre um ritual profano associado. Talvez tenha um pouco a ver com a lógica do documentário e da ficção, onde as fronteiras não são claras. Ali há qualquer coisa que se cruza, mas estar numa festa daquela dimensão, onde o marketing religioso é uma coisa poderosíssima, onde tu já não precisas de pôr um anúncio a dizer que aquela festa se vai realizar... fazes amanhã uma festa no Lux ... e pronto, as pessoas vão sabendo que há uma festa no Lux... se fazes amanhã uma festa aqui nesta rua, tens que fazer uma grande promoção para as pessoas virem, senão não vem aqui ninguém. (Vão duas a passar de carro....) Agora, ali no sítio que eu deixo no final que é aquela serra enorme, aquela montanha onde não há nada, onde não vai haver nada durante o ano inteiro, só dentro de um ano, 360 e não sei quantos dias depois é que vai voltar a haver aquela festa e portanto não é preciso anunciar, não é preciso fazer nada, as pessoas vêm de todos os sítios para lá chegar. Além disso, as pessoas vêm por razões diferentes: umas pela questão religiosa, outras porque querem beber uns copinhos e dançar e não sei quê...; e outras ainda por esses convívios extremos entre o álcool e o Deus, entre Baco e ... tudo aquilo é tão poderoso para mim, que o único fenómeno que eu acho que era interessante explorar era o som que se calhar tornando-se mais abstracto, faria com que houvesse dois caminhos diferentes. Era traduzir aquilo a que se pode chamar regularmente a voz de Deus. A ideia foi representar no documentário a voz de Deus através da voz do padre fascista, completamente tresloucado, que pronuncia frases arrasadoras na festa. O padre convive com um universo retrógrado, fala para os jovens como se fossem os mesmos de há trinta anos atrás. Há muitas coisas novas, diferentes. Para mim, há um fenómeno muito curioso, um fenómeno de transmissão geracional. Existem três crianças filmadas no documentário. São três olhares completamente inocentes. Um miúdo que surge na porta lateral da igreja, olha, distraído, para mim. Uma miúda que faz o “circuito das rezas”, espaço exterior circunscrito à igreja onde os peregrinos pagam as promessas, caminhando de joe-

lhos. Todos choram, mas a miúda tem um olhar flutuante, um sorriso invulgar que surge no meio da multidão “chorosa”. Estes dois miúdos, mais aquele que toca sozinho o acordeão no final do documentário, são, na lógica do abstracto, a parte mais vincada e mais presente deste fenómeno de cruzamento geracional profano-religioso. Uma festa pagã, uma festa com esta dimensão, uma festa que se sente na geografia, na duração, no cumprimento da promessa, é vinculada e projectada num futuro próximo apenas através do olhar destas crianças que são as únicas a poder manter e continuar o poder da romaria, da tradição, principalmente porque esta não é uma festa anunciada na televisão...

Portanto, esta geração que se segue “garante” a transmissão e a continuação da festa. Mesmo com influências vincadas dos emigrantes portugueses que vêm no Verão à festa, tudo isto interessa-me muito analisar. A ideia da voz de Deus ajuda a contradizer o início com o fim do documentário. No início da festa são as brasas do carvão a queimar a carne, no final, com o respeito enorme que guardo pela natureza, é a grandiosidade da serra, das colinas, daquelas nuvens, daquele céu. Esta contradição resulta numa “viagem diagonal” que começa na terra mais terra, mais queimada, do carvão e da carne assada nas brasas, até ao limite branco do céu celestial e encantador. Esta “viagem” é acompanhada pela poderosíssima voz de Deus, representada pelo padre, que se demarca da voz do Sandu, o romeno que protagoniza o documentário. Em Portugal, hoje, a situação dos emigrantes está mais arrumada. Mas, em 1996, não se falava deste assunto, não se falava dos romenos que cá estavam, nem dos emigrantes do Leste que chegavam para trabalhar... era assunto que não preocupava. Para mim foi muito especial conhecer este romeno, o Sandu, porque eu tinha tido em 1994 colegas romenos no curso europeu de documentário *Visions* para o qual fui seleccionado, fiquei fascinado com o facto de poder falar com eles em português e eles comigo em romeno, conseguíamos entender-nos, tínhamos a mesma origem linguística: o latim. Este homem romeno com carisma cinematográfico, charmoso, marcou-me pela sua lindíssima história de amor. Ele veio para trabalhar, mas conheceu no Bingo, em Lisboa, a Cristina, que fez com acabasse por ficar a instalar tubos de gás na rua para a poder ver todas as noites no Bingo. Ficou com ela... Agora tiveram um bebé... Quando os conheci ela já estava grávida... Daí ter interesse em partilhar os planos dela com o

bebé na cesta debaixo da bancada da venda, onde ilumina o bebé com o isqueiro para perceber se está bem... Eu criei uma relação afectiva com eles, acompanhei o processo da relação desde o casamento até ao nascimento do bebé... São coisas que eu documentei mas depois decidi não apresentar, nem explicar, aliás, são situações que não se podem explicar...

F.S.: Também não é preciso explicar...

P.S.N.: ...nada, nada. Mas não sei se explica, se responde à questão desta relação com o som. Há uma parte do som, uma mistura de som que não é fácil, porque tentou-se colar muito ambiente à voz e às vezes é muito difícil de separar, se há uma mistura feita onde a voz está mais separada do ambiente torna-se muito mais perceptível. Embora o objectivo fosse interessante na mistura de som, por juntar muitas coisas, há palavras que são difíceis de perceber.

F.S.: Como é que trabalhaste in loco do ponto de vista técnico? Como é que tu captaste o som? Estavas sempre a filmar ou gravaste o som separado em DAT?

P.S.N.: Em DAT, sim, sempre. O MARGENS foi feito em película...

F.S.: ... e não filmaste o padre? Porque ele nunca aparece no filme, só se vê o relógio dele...

P.S.N.: Exacto! Aparece o relógio no pulso, ele vê as horas... Para mim esse plano das horas no relógio é essencial, porque no fundo, seja lá qual for o ritual, ele tem uma duração, tem um tempo, é uma coisa estudada, não existe muito espaço para a improvisação. O relógio mostra que a festa tem "um" tempo, uma programação, tem regras. Interessava-me esse lado da romaria, depois estive com o padre, pedi autorização ao padre para gravar, o padre está gravado, mas nunca me interessou muito ter o padre muito presente e depois houve o momento em que decidi: o padre não entra, porque a voz de Deus é aquele padre, não tem imagem, imagens são aquelas imagens dos santos, do São João d'Arga com todas aquelas cores...Para mim, é isso que naquele caso é

a religião, não pode ser o padre, o padre é invisível, mas acaba por não ser porque eu mostro a mão e a deixo ver, também não quis tirar tudo ao padre... acho que é um jogo, um jogo pessoal.

F.S.: As imagens no ENTRASTE NO JOGO... para mim são um retrato muito impressionante da sociedade portuguesa... Portugal continua a ser um país muito religioso. Quando saís de Lisboa e vais para as pequenas cidades e para as aldeias, todas as igrejas estão cheias. Aos domingos ainda toda gente vai à missa...

P.S.N.: Lembras-te...? No MARGENS eu também deixo a missa. E aí era uma relação diferente de como a Igreja tem um poder tão grande que é ela própria, através da figura de padre, que afixa um papel a dizer quanto dinheiro cada pessoa da aldeia tem que dar para a ponte, apesar de não ter sido ele a decidir, é ele quem afixa o papel. Foi publicado e é o padre que põe esse papel e que assume este lugar que é um lugar também de comunicação e de direcção e portanto daí eu pôr aquele discurso em Off dentro da igreja com as pessoas a rezar e alguns a chorar... são só 36 pessoas que vivem na aldeia e há pessoas que não falam. Eu não falo contigo, vivemos ao lado um do outro, há aqui uma porta...

F.S.: ...porque é que tu não pagaste?

P.S.N.: Porque não pagaste? E porque não fizeste?... e aquele texto que ponho lá que ele diz, qualquer coisa como ... agora... como é que eles sabem que eu vou dar seis e como é que sabem o dinheiro que eu tenho? Como é que ele pode dizer "tu, para aquela ponte que é pública, tens que dar 200!" se não sabe quanto é que tu tens? Eu acho que esta questão é tão antiga e tão remota, e continua a ter um peso; uma gravidade; uma igreja ou uma capela dentro duma aldeia continua a ser uma coisa muito marcante, porque de facto há ali qualquer coisa que continua a resistir aos anos e de repente, acontece uma coisa medieval... afixa-se o papel e está decidido quem tem que dar. A parte da religião e da morte é uma coisa que nos meus trabalhos vai estar sempre mais ou menos presente. Tu viste o FRAGMENTS [FRAGMENTS BETWEEN

TIME AND ANGELS, 1997]?

F.S.: Vi, sim.

P.S.N.: O FRAGMENTS também tem a igreja completamente vazia ao contrário do estádio de futebol. É a história dos templos modernos, era essa oposição de um estádio cheio, e a igreja que já não está. E o que é que a igreja dá e que o futebol não dá. Sabes, as coisas são muito próximas também, não são assim tão diferentes. E ainda para mais, se pensares que na Escócia (em Glasgow onde filmei o Fragments...) existem duas equipas de futebol: o Rangers e o Celtic, que são respectivamente protestantes e católicos, ou seja, é uma questão absolutamente religiosa vinculada ao próprio futebol, e eram coisas que me interessavam muito. Em relação à tua pergunta, como é que eles são registados, normalmente o som é gravado em paralelo com equipamento DAT, depois é sincronizado com a imagem que está gravada na câmara. Por vezes gosto muito de registar só som, fazer perguntas, tal e qual como estás agora a fazer comigo. Por isso, muitas vezes o som dos meus filmes não está “preso” às imagens. No documentário MARGENS há muitos sons *off*, “vozes” que falam por cima de outras imagens. No ENTRASTE NO JOGO... a maior parte das imagens têm o som registado em paralelo e é usado de forma síncrona.

F.S.: Queria fazer mais uma pergunta em relação ao MARGENS, relativamente à estrutura narrativa. Dividiste o filme em quatro partes ou seja capítulos, intitulados “inauguração”, “isolamento”, “dinheiro” e “visão”. Porque é que escolheste essa forma?

P.S.N.: Nos meus projectos, sempre me questioneei acerca da linearidade ou não-linearidade e muito cedo ficou dito por alguns professores meus e por algumas pessoas que trabalharam comigo que nós nunca poderíamos chegar a um caminho ou a uma situação não-linear sem antes a ter construído linearmente. Acho que em relação ao MARGENS havia toda uma exploração nova, apesar de tudo, poderá ser sempre considerado o primeiro documentário que eu fiz, havia assim uma espécie de aprofundamento de ideias e de conceitos e de coisas que queria explorar. E muito cedo - não sei que ideia tens, mas isso é muito im-

portante dizer - houve uma mistura, um doseamento de material. Para um documentário que no final tem 28 minutos, eu só tinha uma hora e 56 minutos de película, portanto, estar seis meses com duas horas de material para filmar um documentário daquela natureza era uma coisa complexa, pelo menos não era fácil. De som estavam registadas 14 horas de material, o que é uma grande desproporção. E na altura nunca eu tinha feito nada assim e tinha aprendido com o Michael Rabiger, com quem tive o privilégio de ter aulas. A questão do edit paper prende-se com o facto de podermos fazer todo o levantamento do texto, diálogos e outras falas, directamente para papel e começar a cortar e a organizar as frases que nos interessam numa lógica estruturante do ponto de vista narrativo. Assim, começamos facilmente a desenhar em cima de uma mesa grande uma linha cronológica para o projecto. Ou seja, o material numa primeira fase é organizado de forma linear e posteriormente passamos a organizar o material por blocos temáticos, ficando desta forma com a sensação de uma possível estrutura narrativa. Neste caso, percebi que poderia “começar” pelo bloco da “inauguração”, passando ao bloco do “isolamento” e do “dinheiro”, para finalmente chegar ao da “visão”. No fundo eram para mim quatro sub-temas, quatro blocos que faziam com que aquilo fosse mais ou menos aquilo que eu podia defender, e para me concentrar neste projecto, porque havia mais coisas que poderiam ter sido abordadas e que não eram assim tão importantes para este projecto, seriam para um outro, mas para este não. E nesta lógica de organizar narrativamente os materiais, acho que nasceu o desejo de ter os capítulos como tu tens num livro. No fundo há uma respiração, é só essa a proposta ou a tentativa de uma proposta. O José Bogalheiro, director da escola de cinema, dizia que quando tu viras a página de um livro, por vezes, se aquilo estivesse seguido, não alterava nada, só que o escritor faz com que hajam muitas mais páginas para começar um capítulo novo e tu respiras ou podes fazer uma pausa. O livro poderia provocar um bocado disso, quero dizer, aquilo poderia não ser convincente. Há ali momentos em que houve essa necessidade de poder haver uma pausa. A ideia do tema ficar a suspender tudo que vem a seguir. Foi essa a proposta.

F.S.: Falta falar do teu último filme *A MORTE DO CINEMA* que terminaste no ano passado. Antes de mais interessa-me muito como é que

encontraste o Sr. Álvaro Dias?

P.S.N: O Sr. Álvaro foi encontrado através do director de som, do Emídio Buchinho que estava precisamente em Aveiro a filmar e o Álvaro Dias com a sua curiosidade natural viu que ele estava com pressa e com o equipamento de som aproximou-se e perguntou ao Emídio: “O que é que isso? O que é que tem aí e porque o tem aí? ...Ah, é interessante...” e o Emídio entretanto chamou-me para me dizer que tinha encontrado um homem que tinha algo numa garagem “que se calhar era engraçado vocês um dia verem. Eu inventei um sistema de leitura de som óptico, inventei e fiz peças para reconstruir uma máquina de projectar cinema. Depois reconstruí um segundo projector e fiquei com duas máquinas de projecção na garagem, podia assim projectar filmes sem interrupções nas sessões da garagem...” Quando ele me chamou, fomos os dois ver a garagem e a partir daí era impossível ficar indiferente, claro que foi um processo doloroso, porque nós conhecemos a garagem com o cinema a funcionar e quando acabou o documentário já não havia o cinema a funcionar, portanto há ali uma quebra entre ele ter que vender a garagem e uma questão da saúde.

F.S.: A garagem já não é dele?

P.S.N.: A garagem já não é dele e a pessoa que comprou a garagem não quis lá ter cinema nenhum dentro.

F.S.: E quando acabaram essas sessões de filmes?

P.S.N: Quando a vendeu? Foi em 1998 ou 1999. Era uma coisa clandestina e continuou a funcionar clandestinamente. E hoje, no desespero, ele vendeu a maior parte das coisas e outras deitou fora, agora só tem em casa algum equipamento. Ele faz projecções em casa para pôr a máquina só a funcionar, só para ver a máquina a funcionar, então projecta alguns filmes, especialmente documentários que ele tem do tempo da censura e da ditadura, etc. E vai fazendo as suas projecções privadas para pôr a máquina a funcionar. E entretanto eu tenho tentado em todas as sessões que ele esteja presente porque ele ainda não viu

o filme.

F.S.: Ele ainda não viu o filme A MORTE DO CINEMA?

P.S.N.: Ele ainda não! Eu acho que há um lado que tem que ver com a mulher dele porque o facto dela durante muitos anos não saber o que é que se passava, é uma história delicada, apesar dela agora já saber, mas há ali coisas que foram ditas... Sempre que eu o convido ele diz que sim, mas depois a mulher também diz que quer ir e quando ele percebe que a mulher quer ir ele normalmente diz que não, já não vai, diz que já não pode, que já não dá. Inclusive, o filme já passou em Aveiro e nem em Aveiro ele viu o filme. Das outras vezes eu disse: nós pagamos as despesas, vai um carro buscá-lo a Aveiro e vai levá-lo a outro sítio, e depois levá-lo outra vez a casa, ou seja, não tem que gastar dinheiro, não tem que se preocupar. Por exemplo, em Portalegre, uma pequena cidade, houve um festival e a imagem dele estava na cidade toda, foi uma coisa impressionante, a imagem no mupi. Era a cara dele com a máquina pela cidade inteira e eu queria que ele visse essas coisas. Claro que eu às vezes sentia-me mal, então quando foi a projecção em Aveiro eu pensei “bom, em Aveiro não há hipótese nenhuma, ele vai lá estar”, mas nem assim ele viu o filme e portanto eu acho que houve ali coisas que foram ditas e que...

F.S.: Daquelas sessões especiais...

P.S.N.: ... dos filme porno e tal. O facto é que o documentário tem sido também muito bem recebido pelas pessoas, pelo lado popular e do ar de caricatura que ele próprio tem como figura. A maneira dele falar português e a maneira de se expressar, não é uma coisa nada normal...

F.S.: É verdade, só vi o filme daquela vez no São Jorge e preciso de ver o filme mais vezes para perceber a fala dele...

P.S.N.: Tens que ver, tens que ver... Epá, ele tem expressões que ninguém tem! Ele tem uma maneira de dizer as coisas, se estiveres atento. São coisas muito invulgares, que eu nunca pensei que fosse possível alguém falar assim e a maneira que ele tem de dizer que entra-

vam pessoas dentro da garagem para ver filmes, não é “entravam dez pessoas”, ele diz “entravam uma, duas, ou três, ou quatro, ou cinco, ou seis, ou sete, oito, ou nove ou dez...”. Ele conta até dez para dizer que iam dez pessoas assistir às sessões. Só um gajo como ele para dizer uma coisa destas, ninguém fala assim, percebes, tu não ficas indiferente e as pessoas ficam sempre muito fascinadas também com o seu carisma.

F.S.: Sim, mas *A MORTE DO CINEMA* é também um filme sobre o cinema em geral, também sobre o passado, sobre a vida privada sob o regime repressivo...

P.S.N.: Sim, sim, sim... uma vez mais, um lado mais político que o *MARGENS* já tinha, que eu acho que o *ENTRASTE NO JOGO* . . . também tem, com um lado político mais religioso, mas não deixa de ser uma abordagem também política e o *Índios da Meia Praia* era a música do Zeca Afonso documentada. E eu acho que é poderosíssima porque foi construído um projecto de arquitectura de forma a que as pessoas que não tinham uma garantia financeira pudessem construir a casa com um apoio do estado, embora às vezes eles não tivessem forma de ter esgotos. Passaram trinta anos, as casas foram construídas, mas a circulação da água e da chuva não existe. E não posso ficar indiferente a isto, quando estive lá a ver os miúdos a crescerem. Tu chegaste ali à Cinemateca com os miúdos à volta do contrabaixo... e viste o outro documentário a seguir?

F.S.: Vi, sim.

P.S.N.: Pronto, e depois foi um debate, porque estava lá um dos arquitectos, o Nuno Portas, um arquitecto muito importante na época e que ainda hoje tem um papel relevante. É o pai do Miguel Portas e do Paulo Portas, que é o Ministro da Defesa, e da Catarina Portas, que realizou *Uma ou Duas*, um documentário. Eu também queria falar deste novo projecto que nasceu porque as pessoas são absolutamente fascinantes. Não imaginas o material que eu tenho de quando fizemos o videoclip. O videoclip foi comido, devorado pela força de ... não sei explicar, tu tens sempre uma força que vem de algures. Não se sabe de onde, eu não sei de onde, mas vem daquele que está sempre na tua

frente, diz que tenho que fazer alguma coisa com esta gente. O videoclip foi invadido com força humana, com aquela carga humana desta gente que tem tanta coisa para dizer, tanta coisa para nos deixar e que está mais ou menos silenciada. Alguém faz com que estejam em silêncio e eu sinto que o documentário tem também um bocado desta responsabilidade de trazer as coisas para o outro lado... outras coisas, quando digo outras coisas são estas coisas que também vou fazendo. Com A MORTE DO CINEMA, por exemplo, não é o facto de eu ir ao cinema, é muito mais o interesse e a perdição que tenho a propósito do que é o cinema, daquilo que eu faço com o cinema e do que é estar no cinema. Encontro um homem com a 4<sup>a</sup> classe, com uma formação básica em mecânica automóvel e que construiu com as próprias mãos o cinema. A parte que me interessa é que o cinema como uma mecânica, vemos cinema através de uma máquina que faz com que 24 imagens por segundo sejam projectadas com som. Tudo está concentrado num enquadramento, numa superfície branca, não tem necessariamente de ser um ecrã, basta uma superfície branca e é esta ilusão que me entusiasma, que canaliza a minha forma de estar neste projecto.

F.S.: O Costa e Silva faleceu em que ano?

P.S.N.: Em 1997, creio. Portanto, a morte do Costa e Silva é a morte da Cinemateca que tem imagens que estão lá guardadas. Há imagens (não sei se te disse) no documentário que são da Cinemateca anterior e portanto, eu misturo... são as mãos e as bobines, material da Cinemateca e o filme que está ser projectado, é o filme do Bogdanovich, *The Last Picture Show* que foi o último filme que foi apresentado na Cinemateca antiga e esse é o filme que estou a manipular e tive a autorização para brincar com isso e estar a filmar a última sessão da Cinemateca. Eu não fui tão longe quanto queria, só num aspecto: é a morte da garagem, é a morte de Costa e Silva, é a morte da Cinemateca, é a morte da figura do projeccionista, porque a ideia que o cinema digital tem, fará com que não hajam estas pessoas que têm que estar a colar o filme e a projectar etc., etc. ... É de alguma forma também aquilo que eu gostava que acontecesse, a morte no sentido do próprio material fílmico, isto é, seja vídeo ou seja película, acabada em vídeo, acabada em película, tudo cruzado como eu fiz, mas que aquele próprio material envelhece,

e eu acho que, por exemplo o ANIM [Arquivo Nacional das Imagens em Movimento, Cinemateca Portuguesa] como cemitério é ainda muito mais do que um arquivo, vejo aquilo como um cemitério, portanto o material vai-se perdendo e tu fazes câmaras frigoríficas e bunkers e o que quiserem, para contrariar esse próprio envelhecimento. Tinha uma imagem fortíssima que estava associada ao facto dos materiais envelhecerem, por exemplo, de todos os filmes comerciais americanos... No Marquês de Pombal, eu tenho uma imagem gravada na minha cabeça de que havia sempre uma distribuidora, da Lusomundo e que um dia, eu ia a passar na rua e vejo um grande fumo e um incêndio tal, e então deparei-me com isto: eram filmes que estavam a ser queimados no exterior, de cópias que não interessavam, e essa imagem ficou-me sempre muito marcada, a ideia de se poder queimar e destruir o próprio cinema, é esta a lógica da memória e de documentar enquanto terreno privilegiado também dum certo prazer de recolha de documentos. Eu acho que eram um bocado todas essas perspectivas, por último se calhar para falar destas coisas dos projectos, o projecto da Beira Alta é um projecto que está a ser trabalhado há mais tempo, chegou a ter título e apresentei-o também ao ICAM mas acabou por não avançar. Mas eu continuo a avançar no projecto que é de uma aldeia que tem uma ponte, quase na fronteira e que fazem um ritual também, mas a um outro nível, vão buscar bois e touros a Espanha e vêm a pé com os touros até Portugal para depois tourear só com um instrumento que é um forcão com bicos. Só que são trinta homens que seguram naquilo, que é uma coisa pesadíssima e enorme, as pernas têm que estar todas sempre ao mesmo ritmo, e é aquele objecto enorme que o vai defendendo do touro, o touro quer ir ter às pernas dos homens, é uma coisa tipo pré-história, é uma coisa brutal, não existe, fiquei impressionado! Eu tenho muitas coisas filmadas, são sete aldeias e depois há uma que se destaca, e fui lá parar através de uns amigos meus! Já é o segundo ano que eu filmo lá, e isto é um projecto que vamos também avançar, porque...e parece um filme de cowboys, quando eles vão a Espanha buscar... é tudo planeado, não há nada e então... um avião, motos, cavalos, carros, carrinhas, e a pé e toda gente foge, são animais selvagens, não é? E então é um trabalho que me interessa muito, aqui não a parte da religião como no ENTRASTE NO JOGO... , mas muito mais na tourada, ao lado do homem o animal, uma coisa máscula dos homens e então é

curioso porque a maior parte dos homens são jovens e naquela região são todos emigrantes, eles trabalham e vivem em França, na Alemanha, onde quer que seja. Depois no Verão é quase como uma prova de virilidade: o jovem vem tirar a camisola e mostrar que já é um homem e aquilo é uma prova muito curiosa de afirmação e portanto é um projecto que acho também muito estimulante.

E o projecto mais importante que existiu para o Alentejo foi no Alqueva. Eu tive subsídio do ICAM e depois não avancei com o projecto que foi o melhor que já apresentei e o melhor que já alguma vez pesquisei na vida e que era uma coisa muito política, tinha que ver com a água que é de todos, não é tua nem é minha, mas havia aqui uma complexidade muito grande com a história das redes internacionais entre Espanha e Portugal. Era um trabalho que me interessava muito explorar por aí, com uma componente mesmo muito, muito política, começámos a filmar, havia um bocado o fenómeno da morte que me interessava muito, a morte da aldeia... O facto de ficar submersa, o facto de ter trasladado. Os corpos dum cemitério para o outro, toda aquela preparação da morte, e como construir uma aldeia nova em que os vizinhos não se dão bem contigo e somos vizinhos e na nova aldeia posso ficar na outra casa mais longe porque não gosto de ti, ou seja, também todo esse lado social me interessava muito. Só que de repente havia muita gente a filmar no Alqueva, e eu gosto muito deste contacto mais personalizado e então senti que as pessoas, para as televisões, eram objectos, documentários, eram curiosas, portanto as pessoas já tinham um bocadinho de actores e menos daquilo que eu gosto, que é como eles são.

F.S.: E no final deixaste esse projecto?

P.S.N.: Deixei, e foi a melhor coisa que preparei até hoje na vida. Mas não me senti confortável, foi entre 1996 e 1999, foi uma grande preparação. E filmei, tinha material filmado, se calhar um dia faço alguma coisa com aquilo, é possível, é muito trabalho fotográfico. Usei algum material numa coisa de dança que fizemos e pronto. Eu em relação àquela outra questão que puseste mais histórica dos realizadores portugueses, eu acho que não sei se tu terás isso também documentado à tua maneira, mas quero dizer que não falei aqui em nomes que são também importantes. Estivemos a falar do Cunha Telles, mas temos

de falar de Fernando Matos e Silva, podes falar do Fernando Lopes que para mim é um pilar com a história de Belarmino e a forma como ele fez o Belarmino. Quero dizer, há muitos realizadores nesta lógica poética que se vão dividindo e eu acho que gostava de deixar isso. Claro que há outros para mim que fizeram documentários porque também não tinham outra saída, não necessariamente como um desejo, portanto são documentários que por vezes têm um cariz muito institucional pelo facto de ter trabalhado com uma grande empresa estatal durante a ditadura, um documentário sobre a empresa e etc. ... e são coisas que não vingaram.

F.S.: Neste contexto eu gostava de falar do António Reis. Disseste naquela entrevista com a Regina Guimarães e o Saguenail que tiveste uma relação, ou seja, tiveste uma experiência muito forte com o professor António Reis na ESTC. Para ti as suas aulas eram quase mágicas, tiveste muitas conversas com ele, nos cafés ou quando o acompanhaste a casa. Dedicaste o teu primeiro filme ELÉCTRICOS [1993] ao António Reis, mas também acho que se pode dizer que o MARGENS era para o António Reis, porque foste para o Trás-os-Montes e procuravas ou tentavas encontrar o espírito do António Reis... e peço-te para falar da tua relação com o António Reis, da tua relação com o grande mestre!

P.S.N.: O grande mestre mesmo! Eu já te disse que quando me decidi pelo curso de Engenharia, já fazia teatro com o director da Escola Superior de Teatro e Cinema, na altura o Jorge Listopad, e foi ele que me disse que havia uma escola de cinema em Portugal... Mas a minha ideia era ir pela engenharia, química, laboratórios, laboratórios de cinema?... Portanto, estás a ver que estava a fazer um trajecto completamente diferente e quando apareceu a escola de cinema e entrei para a escola de cinema, o primeiro período foi um período absolutamente violento, porque eu fiquei hospitalizado e não pude frequentar as aulas e depois de tanta mudança de sonhos, o primeiro mês e meio acho que faltei porque estava no hospital, foi um choque! Quando entrei na escola, naquele momento delicado, quando tu entras numa festa, e as pessoas já estão todas... a festa já está a decorrer e as pessoas já estão a brincar e tu entras, há qualquer coisa de intrusivo, tu não és dali. Portanto, quando entrei para a escola de cinema os meus colegas que estavam todos também no primeiro ano já se conheciam e eu fiquei um

bocado perdido. Na altura, assim que entrei, o António Reis lançou um desafio, ou melhor, um exercício que consistia em fazer três fotografias, três slides numa situação e eu não percebi bem o que é que era para fazer... não conhecia o António Reis, não conhecia ninguém e pedi-lhe só para me explicar um pouco melhor qual era o objectivo. Eu acho que desde muito cedo, ele era um homem extremamente exigente, muito determinado que sempre nos disse, por exemplo, que se tu tens uma imagem que filmaste para um filme e a imagem não resultou, é preferível que tu ponhas lá preto na imagem, se não estás satisfeito, tens que ter coragem para pôr preto... Portanto, este lado de disciplinador, com uma certa mentalidade pedagógica e que passava muito por um conceito paternal, fazia com que as aulas continuassem nos cafés, no passeio que dava na rua... porque era sempre uma evolução de ideias e um fluir de sensações e de questões que eram levantadas sobre o que é o cinema, e qual é a nossa missão aqui, o que é que nós queremos fazer com tudo isto, as possibilidades que o cinema dá e que não dá, etc. Todo este enquadramento do António Reis fez-se numa forma absolutamente invulgar, o que nos marcava muito, porque era uma pessoa por um lado muito doce, que era capaz de dizer as melhores coisas sobre os nossos trabalhos se tivesse que dizer, como era a primeira pessoa também a criticar por completo o trabalho, caso, por exemplo, tu não demonstrasses que trabalhavas. Portanto, a ideia dele é, tu tens que trabalhar, incessantemente, tens que fazer coisas, estás sempre sob pressão. Por exemplo, em relação às aulas tivemos inclusive direcção de actores, era tudo muito abrangente, em direcção de actores éramos capazes de perder dias a analisar um plano do *Pickpocket*, de Bresson, por exemplo, e ficávamos dias e dias, semanas a ver um plano e a estudar aquele plano e a ver a pintura e a tentar perceber porque é que as coisas chegaram onde chegaram, porque é que as imagens e as imagens em movimento são o que são hoje. Ele fazia ligações às coisas não lineares que ninguém mais conseguia fazer mas que depois se tornavam muito claras. Nós corríamos para estar nas aulas e havia uma influência de uma carga humana, de uma dimensão intelectual, de uma energia cinematográfica única. E ele morreu quando eu estava no segundo ano, foi um momento de grande estranheza porque havia quase um desejo de não voltar à escola, havia quase a vontade de... se este homem morre, se este homem desaparece, já não faz sentido. E

portanto foi o desgosto maior, e dedicar-lhe aquela curta-metragem era uma lógica que não tem nada que ver com ele. Se calhar o MARGENS é muito mais para ele, aquilo depois é “Aos nossos Avós” porque é para todos avós, ele continuará a estar lá, no outro, e neste e naquele, e em todos, porque foi uma pessoa que nos influenciou, e quando digo nós é um grupo de pessoas, de alunos, os que estiveram mais próximos dele, mas fomos os últimos, apesar de terem havido antes muitas outras pessoas, como o Pedro Costa que recebeu uma carga de cinema que não existe, uma carga humana que não existe e nem voltou a existir, que foi... é uma coisa muito poderosa, às vezes é difícil quase de conseguir explicar o que é que esta relação trouxe, mas marcou, marcou muito esta questão prática de tu seres exigente, de tu teres disciplina. Tu tens que receber as coisas como queres, eu não tenho necessariamente de ficar a sangrar para dizer este é o meu plano, não tenho de sangrar, mas eu tenho que ter exigente. E tenho que levar esta exigência a todos os níveis, inclusive arrastar esta exigência para a própria equipa, a equipa tem que sentir sempre um pouco esse nível de exigência, essa dedicação até ao fim e nem sempre é fácil de conseguir que isso resulte, mas sempre resulta...

Tirando isso, o Chris Marker podia ser uma outra relação muito forte de influências, acho que é uma projecção... quando pude ver todo o seu trabalho, toda a sua filmografia fiquei completamente marcado por esta lógica de uma outra poética, mas que é uma poética muito feroz, muito radical e enfim, sinto isso se calhar com outros, mas o Chris Marker seria em tempos alguém que marcou muito.

F.S.: Disseste que para os teus filmes é sempre muito importante ter uma lógica, uma estrutura lógica na narrativa dos filmes. Achas que isso vem do teu interesse pela matemática?

P.S.N.: (risos) Se calhar, se calhar! Nunca tinha pensado dessa forma, mas costume é dizer o contrário, que o facto da matemática ter estado tão presente e de eu ter gostado tanto, não quer dizer que tenha perdido anos da minha vida, que há a sensação que as pessoas têm de perder tempo, não perdi tempo, tudo isso que agarrei, consegui aplicar naquilo que faço na vida e acho que é a organização e a necessidade (claro do ponto de vista da produção), para ter uma coisa óbvia, tens

que fazer contas, tens dinheiro, tens que organizar dias de filmagens, o que fazes primeiro, etc. todo esse contexto lógico é uma coisa que me interessa muito. Nos projectos em si, eu acho que é uma defesa. Não sou uma pessoa por natureza com grandes vínculos a desenvolver os grandes trabalhos dramaturgicos e portanto eu acho que a lógica a entrar aqui é mais poder, no mínimo conseguir organizar os materiais e especialmente as ideias de uma forma que para mim seja objectiva. Eu digo sempre que o projecto, para mim, é o que dita tudo e não o contrário. Eu tenho dinheiro vou fazer este projecto, não. A ideia é, eu tenho este projecto e vou ver quanto dinheiro tenho que arranjar e o que é que tenho de fazer. Este é um bocado o princípio e se eu for ver *A MORTE DO CINEMA*, *ENTRASTE NO JOGO...*, *FRAGMENTS* e *MARGENS*, todos começaram por minha iniciativa, com o meu dinheiro e depois juntaram-se outras coisas, mas nunca tive dinheiro para fazer, fiz sempre ao contrário. Acho que é uma necessidade muito forte, mas que depois como resultado... se calhar na ficção tem-se mais dificuldades em alguns casos, deste ponto de vista. O projecto vai ditar uma série de premissas técnicas que me interessam sempre, coisas básicas, se vai haver zooms, se tem tripé, se vai haver película, se é vídeo, que vídeo é, que câmara é, qual é o tipo de som, se é som com este microfone... quais são as escalas de planos, quais são os tipos de abordagens, se se ouve a minha pergunta, se não se ouve a pergunta, na montagem vou fazer planos com ritmo sincronizado, a estrutura narrativa é absolutamente simétrica, ou seja, no *FRAGMENTS* existe um efeito de espelho relativamente à estrutura, o filme chega a meio com uma série de zonas temáticas “abertas” e simetricamente vão-se resolvendo até atingirmos o final do filme. O documentário pode até tornar-se longo, mas escolhi a simetria para a estrutura e levei essa ideia até às últimas consequências. Isto não é importante para ninguém, mas para mim foi muito importante como estrutura de trabalho e acho que essa questão e essa resposta quase que dá, acho que não fujo dela, acho que há um lado lógico, eu preciso disso em todos os projectos, mesmo num projecto que agora estamos a desenvolver que é de dança, de imagem, de música... eu preciso sempre de... se não há uma adaptação dum livro, se não há uma história de reportagem... eu preciso de organizar de uma forma lógica os materiais correspondentes aos conteúdos, as ideias, à narrativa... eu, pelo menos, a partir dali vou poder defender e

tentar criar da melhor forma o projecto.

F.S.: Neste contexto surgiu mais um projecto relativamente aos formatos dos teus filmes, e também à duração dos teus filmes: o MARGENS com 28 minutos, ENTRASTE NO JOGO com 40 minutos e A MORTE DE CINEMA com 30 minutos . Porque é que escolheste esses formatos, não queres fazer uma longa-metragem?

P.S.N.: Olha, no caso de MARGENS foi mais paradigmático porque havia que fazer o filme mesmo com 28 minutos. Como era um projecto europeu, se todos fizessem com 28 havia esse objectivo de intervir, exibir e apresentar nas televisões. Portanto, havia um grande interesse de muitas televisões europeias de entrar nesse jogo. Só que depois fui o único que fez os 28 minutos, os outros doze ou quinze colegas que acabaram, nenhum deles conseguiu cumprir a ideia do tempo. Mesmo que não fosse para ter 28 e pudesse ter mais ou menos, para mim o MARGENS teria de ter 28, era a duração do filme, não tinha grandes dúvidas sobre isso. Em relação aos outros, isto tem acontecido, não há nenhum esquema aqui organizado de dizer, vamos fazer sempre filmes de trinta minutos dos microcosmos das províncias... tem acontecido de uma forma muito regular, é a inspiração do próprio tema. Quero dizer, este tema olhado por mim tem estas durações, não tem outras... tem sido um bocado isso. Quando fala em longa-metragens em documentário... é um bocado como te digo, não aconteceu até hoje, porque não tinha que acontecer, o FRAGMENTS já tinha 52 minutos, não tem mais, porque não tinha que ter para aquele corpo fílmico, agora, não ponho de parte a possibilidade de fazer uma longa-metragem, embora nós em Portugal tenhamos sempre muito mais a ideia de longa-metragem como ficção. Acho que no caso da ficção fiz o ELÉCTRICOS e o CACILHEIROS [2002], agora falta fazer os táxis, isto é uma trilogia dos transportes públicos de Lisboa. E com esta trilogia eu vou fazer um arquipel na minha vida, um arquipel como projecto. As províncias portuguesas vão levar mais anos, mas vou organizar isto, nos Açores. Também tenho uma ideia de onde é que quero ir e portanto aquilo vai-se organizar e é o outro arquipel. Depois há os trabalhos experimentais com a música ou com a dança ou com as intervenções mais plásticas, mais pictóricas de videoarte, também são organizados por mais outro arquipel, depois

tenho as publicidades... tudo isto se vai organizando desta forma, a longa-metragem tanto ficção como documentário, de ficção não aconteceu, porque não quis até agora, não quero fazer enquanto não organizar algumas coisas dentro da minha cabeça e mais experiências que quero fazer antes de arriscar-me a fazer uma longa-metragem. Convites já os houve, mas eu não quis. Do documentário era muito mais possível que tivesse acontecido e não aconteceu... se definirmos a longa-metragem só pelo conceito da duração, não aconteceu, porque são projectos que não puxavam para aí, mas não deixo essa possibilidade de parte. E esse segredo digo-te, não é segredo, mas é em troca do Alqueva no Alentejo. Também tenho uma ideia de um projecto que eu quero fazer que é uma espécie de Ghandi português que é um homem que foi ladrilhador a vida toda, ladrilhador e mineiro. E então ele com os restos dos mosaicos construiu um pequeno altar que é a sua casa, que é um lugar onde as pessoas vão por devoção, mas não há nada, ele não é santo, ele não faz milagres... mas construiu aquilo e a decoração é feita com bonecos que ele encontra no lixo e com carrinhas que encontra não sei onde. Aquilo é um universo e o homem também é fascinante e há um assunto que me interessava muito abordar deste escultor, escultor mágico que nós temos na nossa terra sem sabermos. Eu gosto de andar aí perdido pelo país muitas vezes... é esse lado inesperado que eu acho que o documentário tem, de ires na estrada, ires num caminho desconhecido por onde nunca foste e que nunca ouviste falar e de repente acontece qualquer coisa e aparece alguém com um encanto, com uma candura, com uma magia, com uma aura, e tu dizes que não podes ficar indiferente... não podes ficar indiferente. E a partir daí pode acontecer um projecto ou não, mas há qualquer coisa que acontece logo aí e alguns projectos foram só mesmo fotográficos, mas continua a ser também um trabalho para mim na lógica do documentário, aí há uma faísca. Estabelece-se imediatamente e fica o desejo enorme de voltar, de voltar àquele sítio, de voltar a estar com aquela pessoa, de voltar a querer ouvi-la, de voltar a querer contar as minhas histórias, de voltar com câmara ou sem câmara, com câmara hoje, sem câmara amanhã, mas vou voltar e começar e perceber como é que se pode filmar aquela pessoa e a partir dali deixar as coisas acontecerem. Daí começar sempre, sempre primeiro com o meu dinheiro e depois a seguir logo se vê...

F.S.: Mas eu acho que Portugal é um país muito rico para fazer este tipo de documentário. Tenho certeza que vais encontrando muitos motivos para os teus projectos futuros...

P.S.N.: Sempre... isso é um facto que dizes que é muito forte e que eu não disse. Eu acho que quando se fala dessa poesia ou me dizes vou crescendo, vou envelhecendo, vou vivendo, vou percebendo melhor isso e vejo isso, tu não viste o trabalho do Carlos Paredes uma vez mais... é só poesia. Quase que é preciso às vezes nós termos coragem para rasgar, para não deixar a coisa toda lá em cima e poder sujar e às vezes é difícil essa distância, então este trabalho novo e todos os outros acho que esta poesia de que tu falas acho que também tem muito a ver com a delicada situação em que vivemos e que é o facto de à nossa volta haver sempre muitas coisas interessantes, é um facto. Não é um país rico, industrializado no sentido mais pobre do termo em que as coisas estão organizadas, etc. são tantas contradições mas o próprio país tem tanta coisa tão rica à tua volta, as coisas que tu quase inevitavelmente transformas em poesia porque ela está a tua volta. Se na realidade ela existe ou não, dividiu-se a realidade provavelmente, mas é a tua realidade e as tuas coisas, é o teu ponto de vista, é a tua verdade, toda esta carga subjectiva com tanta coisa rica à tua volta, epá, um gajo tem que se tornar à força poeta, não pode ser outra coisa.... (a rir)

F.S.: Só há um caminho!

P.S.N.: Sim, não há outra coisa a fazer....

F.S.: Então, agradeço-te muito por esta conversa.