

ENTREVISTAS

com realizadores



Joaquim Sapinho: “As pessoas existem e o cinema está entre elas”

Entrevista conduzida por Marta Simões e Jorge Jácome

JOAQUIM SAPINHO nasceu no Sabugal em 1964, foi aluno da Escola Superior de Teatro e Cinema. Antes de realizar a sua primeira longa-metragem em 1995 (*Corte de Cabelo*, nomeada para o Leopardo de Ouro do Festival de Locarno), realizou alguns documentários para a televisão. Foi um dos fundadores da produtora Rosa Filmes, onde se mantém. Filmografia (longas-metragens): *Corte de cabelo* (Locarno, nomeado para o Leopardo de Ouro, 1996); *A mulher polícia* (2001); *Diários da Bósnia* (2006).

Marta Simões – Como trabalha as ideias para os seus filmes?

Joaquim Sapinho – Não sei se tenho uma reflexão sobre o processo. Talvez possa tentar descrever, mas também não sei se consigo fazer com rigor. Acho que parte de sentir uma dificuldade. Por exemplo, tenho a sensação de que há uma dificuldade na entrada da vida e de que isso vai determinar tudo o que vai acontecer a seguir. Não sei se isto é consciente, mas é uma sensação que tenho. A questão é: como é que uma pessoa entra na vida? Como é que começa a tomar decisões, como é que vive. Como é que é feita a relação de uma pessoa com as outras pessoas, a partir de que pressupostos, de que contextos e também consigo própria. Actualmente as ideias que tenho estão muito ligadas a isto. Para mim, uma ideia é um pouco essa situação de crise de uma pessoa que entra na vida e que ainda não sabe o que é viver, mas está dentro de um sistema em que já existem as outras pessoas mais velhas e ela própria de algum modo também existe, mas quer ir viver coisas. Põe-se aqui uma dimensão horizontal e uma dimensão vertical: a pessoa quer ir viver essas coisas mas não as vê no tempo e a sociedade também está organizada para que a pessoa só as veja horizontalmente, no espaço. É esta crise entre a entrada na vida ser uma entrada no tempo que é vertical e o desconhecimento desta verticalidade, o corte nas raízes e o momento crítico que é a entrada na vida das pessoas que me interessa dramatizar.

As últimas ideias que tenho tido vêm deste sentimento, de que se está a entrar numa coisa que não se sabe o que é. Por exemplo, uma rapariga: que pressupostos tem para viver, o que é que

vai viver, o que é que a sociedade lhe diz, o que é que ela quer. É suposto não haver família, é suposto não haver cidade, não haver classe social, país? E no entanto há. Então como é que se vive com aquilo que não é suposto existir? As minhas ideias actuais vêm deste sentimento.

Acho que no meu caso não sabia que os meus filmes eram sobre isso mas depois, olhando para trás, vi que já o eram, que tinham sido sempre sobre isso. Portanto, agora é como se eu soubesse que parece que são isso, como o que estou a pensar me leva a compreender que já estava preocupado com esta ideia do “entrar na vida”. Antes as ideias são uma continuidade de outras ideias e todo o trabalho de viver e conhecer pessoas parece estar ligado a esta ideia. Se estou a conhecer alguém, a personagem ou qualquer outra pessoa, sem estar a programar, já estou a viver dentro desta ideia. Ou quando estou com uma pessoa mais velha também estou a tentar perceber que sentimentos é que eram os que essa pessoa tinha no início e os que tem agora. Digamos que a ideia me trabalha a mim.

MS – E durante o processo desenvolvimento da ideia, que formas é que esta vai ganhando?

JS – Não sei se é por causa da minha infância e da praia, mas a mim interessa-me o mar. Então, parece que há uma conjugação destas duas coisas, desta ideia da entrada na vida com a ideia do mar. Para mim é estranho os filmes não terem mar. É como se tivesse tentado fugir disso, mas tivesse aceitado que me interessa o mar. A maneira de trabalhar em relação à ideia, está muito ligada também a esta ideia de mar e das pessoas que conheço por exemplo do *surf*, na praia.

Jorge Jácome – Mas isso em todos os seus filmes?

JS – Nos filmes em que não tive mar foi como se houvesse uma resistência. Por exemplo, n’ *A Mulher Polícia*, ela vinha para Lisboa e nunca conseguiu chegar, mas a ideia era sempre ela vir para o mar. No *Corte de Cabelo* o que se passa junto à água são momentos de revelação. A Bósnia interessava-me como uma espécie de mundo sem saída, fechado. Nada disto foi pensado conscientemente. Não sei o que é esta dimensão do mar, mas sinto que ela existe e que eu tenho de lidar com ela. Passei muito tempo na praia na minha vida.

MS – E não discute a ideia com alguém?

JS – Eu acho que estou sempre a trabalhar as ideias. Quando estou a falar com as pessoas, mesmo agora, a falar com vocês.

MS – Como ou quando é que decide que vai comunicar a ideia ao resto das pessoas com quem irá trabalhar?

JS – Não sei se comunico a ideia. Acho que trabalho com pessoas que também estão a trabalhar no mesmo que eu, mas nada disto se combina. Se estou com pessoas do *surf*, elas já são do mar e estamos sempre a falar das coisas e a viver as coisas.

JJ – Como encontra as pessoas com quem trabalha?

JS – Não encontro através do cinema. Podem ter a ver com o cinema, mas acabo por estar mais tempo com certas pessoas porque isso acontece, nunca é pelo critério do cinema. Também estão preocupadas com certas questões, ou são pessoas que estão na praia, mas não trabalho com pessoas profissionais.

MS – Pertencem ao universo do que está a trabalhar?

JS – Umás vezes sim, outras não. É muito misterioso como são os encontros, na vida também é assim: não se sabe onde é que se encontram as pessoas. Às vezes o melhor é pensar ‘logo se

vê'. Porque uma pessoa quer trabalhar com alguém que tenha atenção, mas isso não se combina. Eu diria que a atenção é uma emoção. Por exemplo, na montagem, não se sabe bem o que está no plano. Às vezes vislumbra-se o que está no plano, outras vezes não. Montar é guardar essa coisa que não se sabe se está lá, mas filmar também. O encontro com as pessoas é a mesma coisa. Como é que se encontra pessoas que tenham atenção? Não se consegue mandar nisso, numa equipa. Não se consegue fazer regras.

MS – E durante as rodagens, nunca sentiu que alguma competência técnica estava em falta?

JS – Eu só preciso de uma ou duas pessoas. Mas como também nada se resolve dando ordens, logo se vê o que acontece. Há pessoas que ficam, outras vão-se embora. (...) Tem que se agradecer à pessoa ter dado aquele tempo. As pessoas são de uma generosidade extraordinária. Estiveram ali três dias, um ano, cinco horas. Parto do princípio que não têm obrigação nenhuma de estar ali, não acredito que o dinheiro pague nada. (...) No outro filme havia as bombas, as minas, uma pessoa que foi comigo... Isto acontece por razões incompreensíveis. Em certo caso havia o vento do Guincho que punha as pessoas loucas, o frio, as ondas. Não acredito que o dinheiro pague isso. Se a pessoa esteve comigo um bocadinho, estou-lhe agradecido. Ajudámos o filme os dois, um mais tempo, outro menos tempo.

JJ – Há cargos definidos?

JS – Comigo não. Toda a gente faz o que for preciso fazer. Não se sabe bem o que é necessário.

JJ – Mas tem produtor?

JS – Tenho uma produtora que ajuda no financiamento e que luta para que o filme exista. Acho que um filme se faz por si, estou ali só para ele se fazer.

MS – E em relação aos actores?

JS – Também trabalho mesmo com actores, não me incomoda serem actores ou serem não-actores. O problema é o que é que se vive em conjunto, mas não sei bem o que é. Vive-se coisas muito diferentes em conjunto, quer com umas pessoas, quer com outras. O que eu sinto é a disponibilidade das pessoas, mas por razões que parecem muito diferentes umas das outras, mas que não o são por combinação ideológica, estética, política, autoritária ou monetária. São pessoas todas muito diferentes.

MS – De filme para filme o processo foi semelhante?

JS – Com o filme da Bósnia ficou mais parecido com o que é agora. Acho que aprendi muito na Bósnia, aprendi a sobreviver. N' *A Mulher Polícia*, tinha uma equipa muito grande de profissionais. As pessoas eram boas, eu é que não era muito bom e tive que ficar mais próximo das minhas capacidades: filmar com duas ou uma pessoa. Foi uma aceitação das incapacidades. Esta mudança já aconteceu há dez anos.

A questão é: como é que se filma o invisível? Só há os instrumentos do visível, mas com os instrumentos do visível desaparece tudo. Então como é que se tem instrumentos do visível que não façam desaparecer tudo? Como para a Bósnia não tinha alternativa, fazia eu a câmara e tudo. Como as condições eram de guerra, sobrevivência e perigo, a pessoa descobre o essencial.

JJ – Que é o quê?

JS – É que o que está a ser filmado já aconteceu há muito tempo, nós só estamos ali a apanhar essa continuidade e não uma coisa que é feita por nós. O resto é igual, uma história de amor é

igual a uma guerra civil. Vem de muito longe, vai para muito longe e não se sabe o que é. Portanto, como fazer ficar alguma coisa disso? Não é mandando um exército para cima daquilo tudo.

Por exemplo, ontem fui ao forte da Cresmina. Filmámos como terroristas durante dois ou três anos e agora está fechado com uma grade a dizer ‘propriedade privada’. O cinema é um bocado isto, estamos sempre a filmar em propriedade privada. Às vezes, por milagre, consegue-se filmar a propriedade privada, depois fecha-se tudo outra vez. A maior parte das vezes somos nós próprios que fechamos tudo. A produção tinha uma pessoa que fazia uns telefonemas. A polícia e os proprietários perseguiram-nos, depois iam fazendo uma discoteca no forte... Foi-se vivendo com tudo isso. Perturbou e tivemos que conviver com isso, mas tinha-se de filmar ali - era um forte, umas ruínas, junto ao mar. Tinha tantas coisas no Guincho, mas aquilo só existia ali. Vi os fortes todos de Lisboa e não sabia que forte escolher.

Como é que eu sabia que queria um forte? Não sabia. A ideia de forte ao pé de mar, a nossa ideia de praia é a de leveza... A ideia de tempo... Então a caravana do surfista ficou dentro de um forte em ruínas. São tempos diferentes: o tempo do mar, o tempo da caravana, o tempo do forte. Parecia simples ele abrigar-se ali. Não parecia uma construção de argumentista ou de realizador. Os surfistas quando viam a caravana ali diziam ‘fixe, também vamos pôr ali a caravana’. E eu pensava ‘estou safo’, fiquei descansado. O que é difícil é entender como é que uma pessoa abandona a vontade de ser ela a tomar as decisões, as decisões serem passarem a ser tomadas pela realidade, pelo drama da vida.

MS – A sua forma de trabalhar procura essa proximidade com “as formas” da vida?

JS – O problema é saber o que é a realidade. É fácil uma pessoa ter uma ideologia e depois dizer que já não tem uma ideologia, mas verdadeiramente a negação de uma ideologia é uma ideologia, é mais um disfarce. É um problema de aceitação de si próprio também. O que senti, por exemplo, com os surfistas, é que são pessoas que estão no mar muitas horas paradas à espera das ondas e que se põem questões interiores. As ondas vêm e eles põem as questões. Isso pareceu-me fascinante, o equívoco entre a imagem da velocidade de um surfista e esta posição ascética, de quem passa o dia sozinho, numa situação quase de mortificação, para fazer o quê? Uma onda por dia? Duas boas ondas? Porquê? Fiquei fascinado com isso.

JJ – Mas como é que concilia esta sua maneira de conceber um filme com um sistema de produção viável? Ou seja, como arranjar um sistema de produção que nos permita filmar o que queremos e como queremos?

JS – No meu caso é baseado na pobreza. Éramos três pessoas: uma não tinha carro, duas tinham. Arranjava-se algum dinheiro para a gasolina e uma dessas pessoas ia buscar uns actores e outra (que era eu) ia buscar os outros. É um processo de selecção natural, não dá para estar com certas pessoas. Mas não se sabe à partida quais são as que querem ou não querem. Há pessoas que aceitam fazer “isto” e não se estava à espera que o fizessem. Não sei o que isto dá, o que se faz. Tenta-se fazer. Como gerir o tempo e o pouco dinheiro com a ideia de que isto não está bem, não era esta luz, não era este mar, ela não sentiu isto.

Eu estou ali, fui buscar o actor, alguém foi buscar outro actor, temos uma câmara, há uma pessoa que organizou aquilo para haver discos ou o que quer que fosse preciso... Às vezes não há ninguém do som, foi alguém que foi buscar o actor que também faz o som. E estamos ali naquele sítio, temos algumas ideias. Um dia corre melhor, outro dia corre pior. E depois vejo, monto, no dia seguinte estou outra vez lá — estou todos os dias lá.

MS – É uma questão de dedicação? Trabalhar com pessoas que se dediquem?

JS – Eu acho que é de atenção. Não é bem dedicação. Acho que a única promessa que existe é o que está a ser feito ali. Não é, depois, o que acontece a seguir ao filme. Parece que há um acreditar no filme em si mesmo que leva a uma espécie de insatisfação, descontentamento, desânimo.

MS – **E não há um fim ou um início definidos?**

JS – Há e não há... Tem que haver. Há um problema de ideias e de formas e há um problema de sentimento. E há o problema de articulação destas coisas. Sinto-me muitas vezes num pé falso, não sei bem qual é o caminho, qual é que vai ser, o que é que está num plano, o que é que se vê do que a pessoa está a sentir. Como é que isso se liga com o sentimento que vem a seguir, e com outro sentimento? Na articulação com o outro, com as formas, com as ideias. Eu diria que, finalmente, só há os sentimentos. Mas que sentimentos, que caminho de formas, com que ideias? Essa articulação é muito difícil. No final, a questão é se estão lá os sentimentos ou não.

MS – **E toma decisões apenas durante a rotação ou há outro tipo de preparação prévia?**

JS – As decisões são tomadas antes, mas não funcionam. Com que critérios é que se decide? Estamos a falar de ideias, de formas e de sentimentos não nos podemos escapar com a razão. A razão não serve como critério. É um ‘estar ali’ e tentar ver o que é que acontece. Não é bem procurar, talvez seja mais esperar. Porque às vezes as coisas acontecem — as coisas mais difíceis são simples, não se sabe bem porquê. A questão é a de saber para que é que serve o cinema. Para a expressão de um autor? Eu, por exemplo, não me sinto confortável com esta ideia. Por mim, eu próprio não existia. O que eu gostava era que existissem aquelas pessoas, aquele sentimento, e não como expressão de mim. Eu preferia apagar-me. (...) Se um filme tivesse um sentimento, isso é que seria impressionante. Na montagem é isso que se passa. Temos de perceber: este sentimento é da personagem ou é meu?

JJ – **Mas existe uma diferença entre o que envolve pensar e conceber um filme e criar as condições necessárias para conseguir concretizar realmente o filme. Há questões práticas de produção, financiamento, distribuição...**

JS – É por isso que o cinema é tão difícil, não é como estar num quarto a escrever ou a pintar. Há uma realidade do dinheiro que exige uma violência brutal. Como é que não se perde tudo com isso? Acho que é disso que temos estado a falar. Serve-se o dinheiro ou a glória, ou com as diferentes formas de fugir e de não falar daquilo que se quer falar? O cinema é uma violência brutal, porque ele faz-se com pessoas e com dinheiro. Não agradecemos por querer viver essa violência. É preciso lidar com ela; senão, não é possível fazer um filme. É um território brutal. As pessoas querem ir para casa, querem ir dormir, querem ir fazer outras coisas.

Gostava de fazer filmes que fossem vistos pelas pessoas, não por artistas, ou por pessoas do cinema, ou por teóricos. Não consigo, mas era o que gostava. Faço filmes pensando que gostava disso, e que, com o que estou a fazer, talvez consiga. E sei que falho.

Sinto-me muito próximo da Simone Weil, por exemplo. Acho que todas as pessoas, se eu conseguisse fazer bem os filmes, podiam vê-los. Eu é que não consigo. Todas as pessoas têm alma, se eu conseguisse um filme em que os sentimentos fossem sentimentos, as pessoas veriam os filmes. Acho que não há um defeito nelas, acho o oposto. Pode sempre haver problemas na sociedade, isto e aquilo, mas as pessoas são sempre as pessoas.

A questão da distribuição é importantíssima. Eu gostava de ter uma normalidade, que os meus filmes fossem ‘normais’, estou a tentar. Acho que a Lusomundo foi muito generosa com o filme da Bósnia por o ter distribuído, gostei que o tivessem feito e fiquei agradecido mais uma vez. Gostava de mostrar os filmes, mas não acredito em obrigar as pessoas a vê-los, ou que as pessoas estão erradas porque não os vêem. **Acho que este sentimento me põe na posição em que**

tenho que estar, que é a de que as pessoas existem e o cinema está entre elas. O facto de eu não conseguir não quer dizer que eu não gostasse de conseguir.

No outro dia vi o *Saving Private Ryan* e fiquei muito impressionado. É um cemitério com milhares de cruzes. No fim, vemos de novo esse cemitério e vemos as pessoas que estão enterradas — vemos o cemitério e vemos ao mesmo tempo as pessoas que estão enterradas debaixo do cemitério. É impressionante, fazerem um filme em que se vêem as pessoas enterradas. Como é que isso se faz? Não sei se as questões são questões de produção. (...) Parece necessária uma adequação entre o que se está a sentir e a maneira como se pode fazer. Isso é que parece difícil, cada pessoa encontrar na curva da sua própria vida, na curva da sociedade, na curva das possibilidades do cinema, uma conjugação entre os diversos níveis.

Seja aqui, seja onde for, um filme é sempre uma promessa. É uma coisa que existe antes de existir, mas que só existe depois, seja qual for o sistema. E isto é partilhável em todo o lado onde há cinema. Há uma espécie de profecia num filme, não há nenhum sistema de orçamento ou produção que garanta que um filme se transforme num filme. Esse mistério pode ser acalmável de diferentes maneiras, mas nunca está garantido. No cinema há sempre um risco, uma promessa que depende de uma crença de que aquilo que não existe vai existir. Como é feito com várias pessoas e há o problema do dinheiro, tem que ser partilhado, mas não há garantia. Toda esta conversa, todos os dispositivos são sistemas para tentar acalmar essa ansiedade, mas são sistemas de natureza verdadeiramente mágica e não racional. Ou seja, mete medo.

MS – Em relação à distribuição e aos materiais promocionais, também acompanha estas fases?

JS – Acompanho todas as fases, até mesmo as legendas. Nem sempre é possível mas tento acompanhar tudo. Tem a ver com uma certa fidelidade ao filme, de encontrar ou não uma maneira de o filme ter uma representação. ■



Corte de Cabelo, de Joaquim Sapinho