

ENTREVISTAS

com realizadores



Sandro Aguilar: “Não faço pitchings, não discuto o projecto, não faço castings, não planifico, não ensaio”

Entrevista conduzida por Lúcia Queirós e Pedro Vaz Simões

SANDRO AGUILAR nasce em 1974 e conclui em 1997 o curso de Cinema, na área de Montagem, da Escola Superior de Teatro e Cinema. Em 1998 funda a produtora “O Som e a Fúria” e realiza a sua primeira curta-metragem, *Estou perto*, vencedora do Prémio Jovem Realizador em Vila do Conde, Prémio de Melhor Curta-Metragem na secção Leopards of Tomorrow do Festival de Locarno (1999) e do Prémio Glauber Rocha nas Jornadas de Cinema da Bahia (1999). *Sem movimento* (2000), a sua segunda curta-metragem, recebe uma Menção Especial do Júri do Festival de Cinema de Veneza – Corto Cortissimo, e é também premiada em Vila do Conde e Santa Maria da Feira. Em 2001, com *Corpo e meio*, ganha o Prémio UIP para Melhor Curta-Metragem Europeia, e Melhor Curta-Metragem Nacional em Vila do Conde. Ainda em 2001, é nomeado para os Prémios Europeus do Cinema na categoria de curta-metragem, e vence o Prémio Onda Curta do Fantasporto. Com *A serpente* (2005), recebe o Prémio UIP para Melhor Curta-Metragem Europeia e uma Menção Especial em Vila do Conde. Em 2006, conquista o Prémio Tóbis Portuguesa para Melhor Curta-Metragem no Indielisboa. *A Zona* (2008), assinala a sua estreia na longa-metragem e está presente em festivais como o de Locarno, o IndieLisboa e o London Film Festival.

LQ/PVS – Como nascem as ideias para os seus projectos? Considera que há um padrão nesse processo?

SA — Nesse aspecto não devo ser muito original. Há sempre uma imagem qualquer, um *flash* qualquer, tem a ver com um canto, uma situação de luz, uma sensação de um personagem, qualquer coisa muito pequenina. Gosto de uma sensação a partir da qual tudo começa. Quando se está em processo criativo, quando sei que há qualquer coisa que me interessa, há ali uma força que transforma o meu olhar, todo ele fica enformado por esta sensação, e as coisas começam a colar e a associar-se umas às outras. Nunca parto de histórias, ou de coisas doutras pessoas, ou de adaptações, nada disso. Agora as ideias e as sensações podem vir das formas mais díspares: podem ser duas palavras lidas numa determinada situação e que produziram essa centelha criativa, que depois funciona por si própria.

PVS — Não obrigatoriamente de ordem visual?

SA — Eu disse: duas palavras lidas numa determinada situação; ou seja, não são as palavras que encerram a ideia, mas a associação das palavras, o meu estado de espírito, o ambiente onde estava, donde vim, a sensação com que estava, que atribuiu um determinado significado à coisa.

LQ — Como surgiu essa ideia, no caso específico d'A Zona?

SA — Há n'A Zona há uma componente mais ou menos autobiográfica. O filme não é autobiográfico, mas há uma sensação, que é a sensação que domina o filme, uma sensação de transição, que acontece quando nós nos vemos numa situação limite qualquer e de repente o tempo, o espaço e todas as intersecções entre nós e a realidade funcionam com outras regras; e aí mistura-se tudo, as sensações, as memórias, as projecções, o corpo físico e o corpo espiritual, tudo isso entra numa permeabilidade, coisas que normalmente são estanques e que sabemos distinguir. Neste caso teve a ver com uma morte na minha família, as pequenas coisas quotidianas com que me deparei durante esse processo desenquadraram-me de toda a realidade e o filme tem vestígios dessa forma de olhar o mundo, em que de repente parece que não há mais ninguém à volta, em que de repente tudo parece estar em tudo, e há uma dimensão simbólica e uma livre associação entre as coisas que me interessou. E que deu forma ao filme e que deu forma também à construção narrativa do filme. Mas de certa maneira o assunto d'A Zona já vinha sendo explorado em algumas curtas-metragens, aí sem evidência física de uma morte, e uma inquietação qualquer associada a isso, e uma livre associação que é a minha forma de olhar para as coisas como realizador, se calhar como pessoa, esta ressonância dos objectos, esta forma do imaterial se tornar material e do material se tornar imaterial. muitas vezes estou a olhar para uma parede e estou a sentir uma presença na parede; ou estou a olhar para uma pessoa como se fosse uma natureza-morta; e essa transição entre umas coisas e as outras já vinha sendo explorada noutros filmes.

LQ – Quanto tempo passa até a ideia estar definida?

SA — Esse processo pode durar anos sem se estar necessariamente a trabalhar para aquela ideia. A Zona vem na continuidade do que eu tinha feito imediatamente antes, pelo menos nos quatro filmes anteriores. Quando comecei a escrevê-lo, escrevi-o numa semana (foi um contra-relógio com um concurso à frente). E os ambientes, a sequência do filme, a montagem do filme está muito já na escrita.. Eu não demoro muito tempo a escrever, demoro muito tempo é a decidir o que fazer.

LQ — Que formas ganhou a ideia: story line, sinopse, caracterização de personagens, descrição de locais, previsão geral de custos, outros?

SA — Escrevi directamente o argumento, mas ao escrever o argumento, como eu o monto muito, primeiro gosto de fazer aquilo a que chamo um mapa aéreo, um mapa de cenas, de forma completamente ilegível para qualquer pessoa, onde está o centro, o epicentro de cada cena, que assim eu posso montar facilmente sem me afeiçoar às palavras e às transições entre umas cenas e outras, por já estarem escritas. Depois a escrita ganha a sua própria lógica. Mas a primeira fase, aquela que me dá mais trabalho, porque é onde estão todos os imponderáveis, tudo é ainda território por desbravar e tudo é ainda possível, é a organização formal do argumento, a organização das cenas, e isso tem de caber numa única página, tenho de ter acesso ao filme todo ao mesmo tempo. Obviamente ninguém mais consegue ler aquela página porque está tudo cifrado, às vezes são três ou quatro palavras à frente do nome de um décor. Mas depois quando parto para a escrita com isso, essas imagens todas que já estão associadas àquelas palavras ganham forma.

LQ/PVS — Que condicionantes podem afectar a ideia inicial? A previsão geral de custos, problemas de produção?

SA — Em Portugal temos de escrever de forma consciente porque, doutra forma, estamos a pedir que nos desiludam. Eu gosto de pensar que posso estar em liberdade dentro das contingências financeiras que o nosso cinema tem, e que é preciso conhecer; eu conheço-as como produtor. É natural que já não pense em determinado tipo de coisas ao estou a escrever. Tem de se ter noção das condições gerais de produção em Portugal e que há determinadas coisas que são irrealistas. Naturalmente já faço isso.

LQ — Em que fase do processo começa o seu trabalho como produtor, para além de autor? Falou com o Luís Urbano logo de início?

SA — Como também sou produtor, não tenho o hábito de fazer *pitchings*. Mas dialoguei com várias pessoas durante o processo, não necessariamente do ponto de vista realizador-produtor. O meu envolvimento na produção começou logo a partir da segunda curta-metragem. N’A Zona fui produtor, argumentista e realizador, mas, enquanto estou a realizar, as questões de produção deixam de passar por mim. São discutidas, são debatidas, eu faço uma gestão da organização da rodagem, sempre tendo consciência de qual é a consequência prática de cada uma das minhas decisões. Vou fazendo uma gestão dialogante, mas não estou a lidar com as facturas, nem com actualizações de orçamento. Aí havia o Luís como produtor e havia directores de produção, chefes de produção, a equipa normal.

PVS — É o autor dos argumentos dos seus filmes. Escreve tudo sozinho, ou em algum momento, pede colaboração a outros?

SA — Faço tudo sozinho. Como não só escrevo mas também realizo e monto, acompanho todo o processo e isso faz parte do meu método de trabalho, gosto é de ir tendo *feedback*; vou tendo conversas, vou dando conta do que estou a pensar e vou medindo as ideias, vou percebendo o que é que funciona; faço um *pitching* espontâneo junto de amigos, de pessoas de quem gosto e que já me conheçam, e de quem respeite a opinião. É um círculo de amigos, não são colaboradores formais, embora alguns trabalhem comigo, mas noutras vertentes. A escrita é um acto completamente isolado. Tenho muita facilidade em articular ideias, mas não gosto de as articular prematuramente, para não me comprometer com a forma como articulei as ideias. A partir do momento em que contar uma história de determinada maneira estou a definir laços de causabilidade e não gosto fazer isso prematuramente. Depois, a determinada altura, à minha maneira vou contando o que é que se passa, o que é que se vê, vou contando a mim próprio aquilo que me interessa fazer.

PVS — Os seus scripts costumam ter várias versões? No caso d’A Zona, foram quantas e porquê?

SA — No caso d’A Zona foram duas versões. Para mim a escrita é importante mas é um bocadinho contra-natura, cada vez sinto mais isso a propósito do meu trabalho. Ou seja, quando escrevo, obrigo-me a um processo, e tendo visto os filmes apercebem-se de que há muito do que está ali que não é narrativo; não é muito óbvio sequer porque é que as coisas vêm umas a seguir às outras daquela maneira. Os filmes depois podem ter um ar acabado que dá uma forma àquilo, que dá solidez. Mas a verdade é que o meu processo natural de trabalho, não só de escrita, mas por exemplo de escrita em rodagem, de escrita em montagem, é um *continuum*. Não sinto que saiba exactamente estruturar, ou dar um argumento ao filme, excepto quando o vejo projectado. Só aí é que eu sinto: “Ok, está totalmente escrito”. Só descubro a forma final do filme quando está acabado.

Claro que, por razões, aí sim, de produção ou de lógica nacional, de montagem financeira dos filmes, temos de apresentar um projecto em forma de argumento. Por isso eu obrigo-me a esse

processo, como aconteceu n' *A Zona*. Depois do filme feito reencontro o epicentro do ficou escrito nesse primeiro *draft*, mas com todas as alterações que fui fazendo durante o processo desde o argumento original, não sei quantas modificações de tom, de conteúdo de uma ou outra cena. Modifico muito durante o processo, mas muitas das vezes o centro do filme que estava na escrita, está no filme.

A *Zona* teve duas versões impressas de argumento, uma primeira que não obteve financiamento, e uma segunda que só reli pouco antes de novo concurso — eu que pouco releio o que escrevo. Foram só retoques, não lhe mexi muito. Depois voltei a mexer-lhe durante a execução do filme, algumas cenas foram alteradas por várias razões. Havia uma sequência na serra, com neve, e não havia neve, tive de adaptá-la, fazer doutra maneira. Mas nunca parto para uma montagem ou para uma rotação com a leitura do argumento. Está escrito, sei o que há para saber sobre aquilo e começo a abordar a coisa do ponto de vista da realização, na relação com os actores, com os décors, com a luz, etc. Já não volto ao argumento.

LQ/PVS — Que limitações marcam as suas repérages? Que competências técnicas (Direcção artística, produção executiva, direcção de fotografia, direcção de som, entre outras) o acompanham nessas fases?

SA — A primeira visita é feita por mim e pelo assistente de realização, eventualmente alguém da decoração, aos vários décors do filme. Depois há visitas técnicas e todos vão ter de regressar, eu próprio vou ter de passar algum tempo no décor, porque o que faço vem da relação dos personagens com os espaços, e portanto tenho que habitar aquele espaço e tenho de o conhecer, de perceber o que é que ali me interessa, passo mais tempo lá do que a maior parte das pessoas. Em alguns décors não foi preciso fazer grandes modificações, eram *ready-mades*, como o décor no hotel na cena com o miúdo. Mas o interior da cabana do homem do canil foi todo feito, as cabines dos canis foram todas feitas a partir de discussões entre mim e o decorador. Também fiz visitas a décors alternativos. Nos hospitais vi mais do que um, nos hotéis vi mais do que um, aí sim, houve um levantamento de possibilidades, sabíamos a zona geográfica onde queríamos trabalhar, à volta da Serra da Estrela, por causa da neve, que acabou por não fazer sentido. Aí houve uma pré-repérage feita por um assistente de produção que fez fotografias, e depois regressámos ao décor e ficou definido. No resto dos décors fui eu e o assistente de realização que fizemos a pesquisa. O edifício do escritório, já o tinha visitado, porque me tinha sido proposto fazer um filme de arquitectura sobre aquele espaço — o edifício da Xerox. Revi-o nas condições que queria — fim do dia, noite, com as luzes meio desligadas.

PVS — Tem podido trabalhar com os actores e atrizes que pretende?

SA — Sim. Só houve um actor que teve de ser mudado por indisponibilidade, de resto não houve mais problemas. Eu escolho logo os actores. Gosto de saber, já durante a escrita, com quem é que vou trabalhar. **Não faço castings. Não gosto de fazer castings.**

LQ — Sabemos que trabalha também com actores não profissionais; como os escolhe?

SA — Tem a ver com o que reconheço do personagem naquela pessoa e com o meu elo com essa pessoa que me permitirá chegar ao personagem — como no caso evidente do António Pedroso d' *A Zona*: não é actor, nunca foi, conheci-o há imenso tempo noutra coisa completamente diferente.

LQ — Não há um interesse específico em trabalhar com não actores por serem não actores ou actores por serem actores?

SA — Não. Tem mais a ver com o que lhes vou pedir e com a capacidade que julgo terem para o fazer. **Eu não só não faço castings como também não faço ensaios;** portanto tem de ser alguém

um pouco *ready-made*, que eu possa colocar no registo que me interessa no momento da rodagem.

LQ — Mas o processo de direcção de actores é igual para todos?

SA — É igual. Sei o que vou dizer imediatamente antes de cada *take*, e são coisas diferentes conforme estou a falar com um actor ou com um não actor. Por exemplo, à Isabel Abreu, sabendo o que ela é capaz de fazer, posso pedir que lime aqui e ali. Ao António Pedroso (estão os dois a contracenar muitas vezes e são opostos), não posso dizer demasiadas coisas, porque ele tem uma energia que é dele, tem o ritmo dele, e quanto mais o ponho a pensar nessa energia, mais ela desaparece. Penso sempre coisas muito concretas e sempre que eles têm problemas sobre porque é que estão a fazer determinada coisa, tenho de saber explicar de acordo com o tipo de entendimento que eles fazem do seu corpo e da sua forma de estar em frente a uma câmara.

PVS — A equipa contratada discutiu em conjunto o projecto, durante a sua preparação?

SA — Não houve reuniões de discussão criativa do projecto; a partir do momento em que entra em preparação e em rodagem temos de resolver questões muito práticas de abordagem às cenas. Aí há discussões operativas, de como é que as coisas se fazem, mais do que criativas. Mas depois obviamente há uma equipa, fruto do diálogo, diálogo com o director de fotografia, com os actores, com o assistente de realização, sobre o que é melhor filmar, quantos planos vou fazer, um diálogo operativo, que é feito durante a rodagem.

LQ — Encontrou limitações e dificuldades durante as rodagens? Quais?

SA — Cada rodagem tem uma história própria, não há padrões estabelecidos, e também não há maneira de contar isto sem contar a história de cada rodagem. No caso d'*A Zona*, tivemos atrasos, os planos demoravam muito tempo a serem feitos e havia decisões tomadas todos os dias porque eu não planifico, há muita coisa que não faço. Tive de ajustar o ritmo da equipa e o ritmo da rodagem, não valia a pena ter a ideia de que ia fazer 15 planos quando a média de planos que se faziam eram cinco. Essa foi a primeira adequação que tive de fazer, o ritmo da rodagem, o ritmo da equipa, o ritmo dos planos, e isso estruturou a forma como abordei a *découpage* do filme. Depois houve o problema da falta de neve, e tive de adaptar-lhe a narrativa; depois o problema do cão, que era um cão com tratador, o cão Robocop, andava em marcha atrás, fazia coisas incríveis, mas não parecia um cão, parecia mais um boneco telecomandado, sempre agarrado ao tratador. Problemas de relacionamento nas minhas rodagens nunca há, e de competência técnica também não.

PVS — Como caracteriza a sua forma de trabalho com os actores? E com a direcção de produção?

SA — É difícil trabalhar comigo porque não faço planificação, não faço ensaios, não tenho uma série de coisas e não tenho muita certeza sobre o que é que se vai passar em cada dia de rodagem. No caso d'*A Zona* estava tudo escrito, houve poucas alterações. Mas é preciso ser-se muito dialogante porque basicamente a primeira pergunta que me vai ser feita é “Quanto tempo precisas para fazer isto?”, “Achas que dá para fazer?” mais do que discutir aquilo que tem que lá estar, porque não está completamente definido. Faço uma pré-reunião em cada dia ou durante a preparação do filme e digo “Quero que este tipo de coisas estejam lá, quer eu use, quer não use, mas quero que isto esteja lá.” E aí incluem-se os figurantes, por exemplo, muitas vezes são mantidos a secar durante imenso tempo porque eu posso-me lembrar a qualquer momento de que quero alguém a passar ao fundo, esse tipo de coisas. Não tiro coelhos da cartola nem me lembro de fazer coisas estapafúrdias a meio, porque tenho também o meu lado de produtor e sei que isso seria irresponsável da minha parte. Do ponto de vista da produção, as rodagens cumprem os planos e terminam a horas, não há problemas.

PVS — Não fazendo ensaios e estando muita coisa por definir, surgiram, na rodagem, problemas novos? De que magnitude e relevância?

SA — Por vezes nas curtas fiz tudo sozinho, peguei na câmara, fui montar, não tinha equipa nenhuma, ou então fiz 35mm, com maquinaria, iluminação, director de fotografia, o que é bom mas é lento. A última curta fi-la com uma equipa muito reduzida, e acho que é assim que me sinto mais confortável. Fazendo sozinho é tudo muito imediato, o que filme é uma extensão do meu próprio olhar directo, não tenho de dizer nada a ninguém, não tenho de falar, não tenho que escrever. Chego, filme, monto. Se trabalho com uma equipa pequena, garantindo as condições de rodagem em cada dia, não preciso de muito. Agora estou a trabalhar finalmente num sistema em que me sinto totalmente confortável, no qual sinto que a equipa está lá para me ajudar. Muitas vezes a dimensão da equipa e a dimensão dos meios envolvidos não permitiu que ela fosse tão ágil como eu gostaria. Principalmente n’*A Zona*, que foi um filme muito lento na execução, tive uma equipa grande. Mas não os outros que fiz em 35mm tinham a mesma base de equipa, que era uma equipa *standard*, nunca muito extensa. Mas vem tudo atrás, os camiões com luz, com tudo, e eu senti muito esse lado intrusivo da equipa num processo que eu quero ir definindo de uma forma mais secreta, mais à procura do que quero fazer. É difícil manter essa virgindade quando estamos cercados de carrinhas e cabos e projectores.

LQ — Como foi controlando os resultados das filmagens? O Luís Urbano associou-se de alguma forma a esse controlo? De que modo?

SA: Fui vendo a rodagem, íamos recebendo os DVD’s com as *rushes*, o processo mais ou menos normal, a produção também via.

LQ — No *A Zona*, por exemplo, que tarefas ficaram reservadas para a pós-produção?

SA — Captação extraordinária de som, tivemos de a fazer, precisávamos de mais som. Não refilmámos nem acrescentámos nada depois da rodagem. O que ficou para fazer foi o normal, montar. E depois o que aconteceu de mais extraordinário foi um D.I., fizemos um Digital Intermediate na Tobis, e fiz acerto de cores, composição de imagem e mistura. O resto é tudo o *standard*.

LQ/PVS — O 2º Assistente de Realização d’*A Zona*, Pedro Maia, acabou por utilizar algum do material para outro projecto, *Arise*. Como é que isso se processou e como vê a relação entre os dois resultados (curiosamente, em inglês, *Uprise* e *Arise*)?

SA — Há qualquer coisa fantasmagórica na imagem das *rushes*, e é um assunto que tem a ver com o filme. Há um lado fantasmagórico no filme, e há qualquer coisa na matéria-prima das *rushes* que também remete para aí, qualquer coisa que aconteceu, que está sem som, cheia de buracos, que é o assunto do filme do Pedro. Portanto tematicamente existe uma relação, acho que ele escolheu o filme também porque encontrou essa relação e gostou dos ambientes visuais do filme, e encontrou algumas dessas coisas nos pedaços, ele nem sequer usou propriamente as *rushes*, usou aqueles pedacinhos, os *flashes* só. E portanto é esse momento da “imagem não-imagem” que tem a ver com a temática do filme.

LQ — De que modo trabalhou com a direcção de som e que intervenção teve no design da banda sonora?

SA — Eu sou muito atento ao som durante a rodagem, vou fazendo pontos de situação e apontando para determinados tipos de som que quero que sejam captados à parte da rodagem. Depois, na montagem, monto a imagem e o som quase sempre ao mesmo tempo, por isso o desenho de som é definido por mim e depois é complementado com o trabalho de mistura. Nos últimos filmes trabalhei com o Miguel Martins, e vai tendo graus, conforme o próprio processo

de trabalho. Normalmente o desenho de som fica decidido logo e depois a maneira de o executar vai-se alterando conforme o tempo que eu tenho a seguir para trabalhar o som com o Miguel. E altera-se até à mistura, porque na mistura continuamos a fazer a montagem do som. Tenho sempre o disco rígido com os sons todos, sei exactamente quais são, e vou metendo isto aqui e aquilo. Para mim, o processo de montagem é completamente orgânico entre imagem e som e não há, na minha cabeça, duas fases distintas.

PVS — Fez ou encomendou um making of d’A Zona?

SA — Não.

PVS — Como se articulam produtor, realizador e as restantes competências técnicas na produção dos materiais promocionais?

SA — Caso a caso, mas normalmente eu personalizo imenso esse género de coisas, desde genéricos até cartazes, passa tudo por mim. No caso d’A Zona foi diferente, por haver exibição em sala, e portanto esse trabalho foi feito por outra pessoa. Quando digo que normalmente sou eu que ajudo a fazer os cartazes, estou a falar de estar fisicamente à frente de quem está a fazer os cartazes, mudar o tipo de letra, etc, mas neste caso houve uma pessoa que foi contratada para fazer o cartaz, e fomos entrando em dialogo até definir o cartaz que faria mais jus ao filme, não tanto aquele que garantiria mais eficácia na sua distribuição.

PVS — A estratégia promocional teve impacto na recepção, em termos de expectativas criadas ou de número de espectadores e semanas de exibição?

SA — Não. O filme estava contratado para estar uma semana em sala, independentemente de qualquer performance, e numa sala que é contra-natura para aquele tipo de filme. A promoção não aqueceu nem arrefeceu.

PVS — Como foi feito o orçamento sujeito ao financiamento?

SA — O projecto era do ano anterior, não tinha tido financiamento nessa altura; quando tive financiamento, dois ou três meses depois queria partir para a rodagem, portanto nem sequer quis tentar encontrar mais dinheiro para o filme, co-produtores, etc.. Como o filme era simples depois de assegurados os décors mais complicados, decidi ir logo para rodagem, portanto o filme foi feito com o financiamento do ICA e da RTP e co-produzido por todos os que estivemos no filme, já se sabe como é. Não houve nada que tivesse sido preterido ou escolhido por razões financeiras, porque o filme não obrigava a grandes complicações. Também o tempo de deslocação já estava pensado à medida dos valores disponíveis, portanto não foi preciso fazer grande ginástica, nem cortes, nem grandes sacrifícios para cumprir o plano de produção.

PVS — O orçamento entregue ao financiamento satisfazia as prioridades e características do projecto?

SA — Sim, tem de ser.

LQ — Qual a importância dos festivais de cinema no seu percurso até agora?

SA — É grande, para mim como para muitos realizadores que começaram a filmar na mesma altura que eu; o festival de Vila do Conde foi crescendo e nós fomos crescendo com ele. Foi vital, porque criou um acesso muito mais rápido à realização para pessoas que antes não o tinham. Foi um conjunto de circunstâncias que se proporcionaram, desde o aumento de financiamento às curtas-metragens, haver no Festival de Curtas-metragens de Vila do Conde uma forma de dar visibilidade a essa produção que entretanto era feita, e uma série de pessoas

saídas da Escola de Cinema com um tipo de competências técnicas e uma relação com o cinema que as fazia querer ser realizadoras muito mais depressa.

A maior parte das gerações anteriores não tinham esta forma de se mostrarem e de se exprimirem imediatamente como realizadores. Havia curtas-metragens, mas antes de Vila do Conde e doutros festivais eram praticamente invisíveis. Nós fomos construindo uma obra — eu até filmar a longa fiz várias curtas — por mim, e como eu muitas das outras pessoas com quem eu estava, que eram meus colegas de Escola, e as nossas equipas foram todas construídas à base de uma energia nova que estava a ser canalizada para as curtas-metragens. Agora estamos todos a dar o salto para as longas. Mas muitas das equipas, directores de fotografia, etc. que hoje estão a trabalhar começaram connosco nesse processo, que não é só de realizadores, mas que é de equipas, equipas técnicas também. O festival sempre teve boa programação, mas muita da visibilidade também surgiu a partir de um *hype*, que entretanto depois caiu. O *hype* serviu para dar atenção e para fazer surgir uma série de nomes muito rapidamente, mas agora que caiu parece que não há mais nomes a surgir, e isso é injusto para a nova geração, que tem de voltar a dar a volta a isto. A nova geração tem menos filmes feitos para fazer financiados, claro que tem mais acesso a outras formas de os fazer, mas não tem meios para os tornar bem visíveis. As curtas-metragens que fizemos no Som e a Fúria são sobretudo curtas de festivais, que encontram no festival o seu espaço natural. Algumas foram exibidas, mas o objectivo é trabalhar a linguagem cinematográfica, também os próprios festivais foram-se modificando.

LQ — Ainda sobre *A Zona*, foi orçamentada com o filme a sua edição em DVD, disponibilização a televisões, ou a distribuidores via Internet?

SA — Televisões estava implícito no contrato com a RTP. Estão para ser negociadas passagens do filme em Video On Demand, e DVD ainda não está orçamentado nada, não estava orçamentado na altura e portanto vai ser preciso criar-se uma operação para isso.

PVS — Os exibidores que exploram o circuito comercial das salas de cinema associaram-se de algum modo ao projecto?

SA — Nem vale a pena falar sobre isso.

LQ — Foi discutida a necessidade de dobragem ou legendagem, para a exibição internacional?

SA — Dobragem não, também não havia muito para dobrar, aquelas três frases ou quatro... Isso, cá, obriga a que o som seja todo refeito, e eu trabalho muito com os directos e em cima dos directos, e portanto o som está agarrado à textura do resto. Legendagem é normal que se faça, logo nas primeiras cópias mandadas para os festivais.

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

SA — No Som e a Fúria essas coisas vão acontecendo naturalmente, as colaborações, as orgânicas de cada projecto, a definição de estratégias de abordagem de cada filme, tudo isso vai emanando daquilo que se pretende fazer e do momento em que se pretende fazer, e nós temos a polivalência e as competências necessárias para irmos ajustando meios de produção específicos a filmes específicos. As nossas relações de co-produção são muitas vezes muito informais: alguém viu um filme nosso num festival e gostava de colaborar no próximo, é sempre a partir de casos. O João Nicolau, por exemplo, já está na longa e produzimos dele duas curtas; quando começou a trabalhar connosco era montador, fazia música; a Mariana Ricardo fez uma sessão de música para a minha primeira curta-metragem e a minha relação com ela era só como música,

entretanto tornou-se actriz de vários dos nossos filmes, tornou-se co-argumentista de muitos dos nossos filmes, fez música para muitos dos nossos filmes, qualquer dia poderá vir a realizar, nunca se sabe. Mesmo o Luís Urbano entrou mais tarde na produtora, mas através do Festival de Vila do Conde já o conhecíamos partilhámos os nossos conhecimentos, passámos a conhecer todos mais gente. A nível internacional é a mesma coisa, as colaborações vão surgindo assim. E mesmo a forma de abordagem dos projectos às vezes nasce assim: alguém que me deu boleia e disse que... Não temos essa veia programática, vamos improvisando, temos muita capacidade de improvisar. As nossas relações internacionais são muito baseadas nisso. Com o sucesso do *Aquele Querido Mês de Agosto*, a atenção que ele teve em vários festivais, já podemos começar a pensar algumas coisas de maneira mais estratégica, estamos mais preparados.

LQ — Como é que o *Aquele Querido Mês de Agosto* mudou a situação?

SA — Abriu-nos mais portas, embora algumas já estivessem entreabertas, como a de Cannes. A primeira vez que estivemos em Cannes foi com um filme do João Nicolau, *Rapace*. Logo no ano seguinte entrou o *Agosto*, no seguinte *A Canção*. É um processo, não é algo que derive só de um filme. O *Agosto* abriu novos territórios, fez montes de festivais nos Estados Unidos, Canadá, coisas que tínhamos episodicamente frequentado tiveram uma dilatação, difusão global na Austrália, Nova Zelândia.

PVS — Também porque teve uma recepção crítica muito positiva...

SA — Isso normalmente temos tido, tem funcionado a par. Houve um *hype* à volta do *Agosto* que foi construído desde o início e que depois não se perdeu porque o filme tem uma transversalidade que o tornou interessante por várias razões para públicos muito diferentes, muito diversificados: colocava a questão do documentário-ficção, ora a de saber como é que a dimensão documental pode contaminar a ficção e como cada vez mais essa leveza de meios e de processos permite que a ficção emane da realidade; e depois há o público que só gosta da música, o outro que gosta do lado pitoresco do “pequeno Portugal”. Essa transversalidade foi uma das chaves do sucesso de público do filme, porque sucessos críticos e de festivais já temos tido, nós e o cinema português.

PVS — Está ligado a organizações internacionais que propiciem uma reflexão actualizada sobre os problemas e oportunidades do sector, com vista à selecção de melhores práticas de criação artística e de produção?

SA — Não.

Mais Sandro Aguilar: “Não tenho nenhuma disciplina de escrita”

Lídia Queirós e Pedro Vaz Simões

LQ/PVS — Tem algum horário de trabalho para escrever?

SA — Deveria ter mas não tenho nenhuma disciplina de escrita, nenhuma, mesmo. Sou obrigado a escrever, e é muito difícil sentar-me e ter a concentração para escrever, deveria usar aqueles métodos todos de obrigar-me mesmo que não quisesse, a escrever qualquer coisa, rabiscar, fosse o que fosse, mas sou muito autocrítico em tudo o que faço e é muito difícil abordar o papel e começar a escrever, tenho mesmo muita dificuldade. Depois de começar sou muito rápido, mas até começar... mas isso acontece em quase todas as fases de todo o processo que eu atravesso. Até começar a montar também não sou rápido, tenho de andar ali, vejo o material, e depois de repente produzo a primeira fricção, o primeiro corte, e depois aí a execução é muito rápida. Não tenho problema nenhum a executar, é mais a conceptualização. O problema é que como sou muito crítico, relativamente não só ao que faço mas também a tudo o

que está à minha volta, tenho alguma consciência do que não dá para fazer, e tenho uma lista muito grande de coisas que não quero fazer, e por isso é-me difícil começar a escrever.

LQ — Preocupa-o estar perto da realidade?

SA: Eu não filmo a realidade conforme a vejo, filmo a partir de qualquer coisa que me interessa na realidade e que sintetizo. Não sou capaz de filmar numa rua onde haja um placard a dizer “Sumol”. Todos esses traços que têm a ver com a realidade quotidiana, na maior parte dos meus filmes o que faço é retirar tudo. O hospital *d’A Zona* é um hospital mas ao mesmo tempo não tem traços nenhuns de hospital, está tudo depurado, não há um logótipo, nada. O filme não reproduz tal qual a realidade, opera uma síntese, ela é transformada em qualquer coisa hiper-realista, não estou a retratar nada que tenha visto nem alguém que tenha visto, nem eu próprio. Os próprios personagens não são muito recortados, são casulos, coisas mais ou menos fechadas e que espelham algo, para as quais nós podemos espreitar. São personagens que têm essa tendência, todos eles, estática e fechada. Eles não falam porque estão numa situação em que não há nada que se possa dizer; normalmente os meus diálogos são irrelevantes, são texturas de som, não se diz nada de muito funcional através dos meus diálogos, é só recorte.

PVS — É influenciado por outras artes ou artistas, pintura, teatro?

SA — Sim, de forma inconsciente, mas nunca faço nada por me fazer lembrar outra coisa. Essa está na minha lista dos não, não filmo com a cinefilia, não filmo porque já vi filmado assim e gostei, mas é natural que seja influenciado por todos os filmes que vi, por todas as peças de teatro.

LQ — Falou agora, por exemplo, dos hiper-realistas.

SA — Tento que a minha abordagem seja pessoal. Se isso depois traça tangentes com outros filmes que eu já vi, se tiver consciência disso, não faço. Encontro ligações, não sou cego, há ligações entre o que eu faço e coisas que vejo à volta. Tive recentemente uma experiência de quase partilha, de perceber que há alguém a trabalhar o mesmo tipo de matéria que eu — os filmes do Apichatpong, mas é uma descoberta tardia, percebi esta comunhão depois. Mas ele faz isto por uma coisa quase religiosa, filma árvores e não vê as árvores, vê reencarnações ou o tempo a passar sobre aquilo. Eu faço de outra maneira, sem fundo religioso, sem reencarnações, faço a mesma coisa porque decidi olhar a vida desta maneira, sentindo que há uma forma disto tudo se reequilibrar, uma maneira de racionalizar.

LQ — Qual a relevância, na sua escrita, da narrativa clássica? Parte dela para a transformar, ou desde o início afasta esse género de abordagem?

SA — Não sou muito *storyteller*. Tenho consciência dos dispositivos narrativos, das regras, das premissas, dum cinema narrativo. E sou até bastante acutilante na crítica dos objectos de outras pessoas que trabalham nesse tipo de dinâmica para perceber o que é que deveria ser feito, como se podia estar a dar esta ideia da maneira mais sintética possível, etc.. Mas não tendo um espírito *storyteller* não me é natural trabalhar na consequência dos actos de uma personagem, e na evolução desses actos, não sinto que resida aí o interesse do cinema sequer, no contar a história. Não é uma recusa da narrativa, como se achasse uma coisa pecaminosa trabalhar naquilo que os americanos trabalham bem, como se fosse uma oposição entre o cinema de autor e o outro cinema mais narrativo, e não é, porque há extraordinários filmes narrativos de autor. Como realizador, não sinto que esteja na minha vocação contar histórias. Sinto por vezes falta de uma abordagem mais nesse sentido, trabalhar os dispositivos narrativos que conheço e depois, através da forma como filme, subvertê-los. Ou seja, há qualquer coisa de narrativo que está a sustentar o filme e que me permite depois fazer as minhas derivas, e tenho verificado que isso, do ponto de vista da comunicação com o espectador, é mais eficaz, é uma tentação que estou a ter um na sequência de alguma experiência, de alguma frustração da recepção dos filmes que faço, que estão muito fechados, exigem condições técnicas, exigem disponibilidade da parte do espectador.

Fico muito contente quando alguém reparou, quando alguém viu que eu tinha posto aquele som naquele sítio, aquilo é tudo bastante calculado, bastante coeso. Mas ao mesmo tempo existe uma

espécie de couraça à volta do que eu vou fazendo, que já não me chega como resposta. O meu problema tem a ver com as premissas de que parto para a narratividade, e é daí que deriva tudo o resto. Uma pessoa que parte duma personagem que não se move, que está junta a outra que não se move, vai fazer narrativa de quê? E muitas vezes é isso, o centro do filme não está neles, está na comunicação que o personagem tem com memórias. Como é que se trabalha isto duma forma narrativa? Sei mais ou menos como fazer, mas não gosto disso. O nosso problema cada vez mais tem a ver com a lógica do espectador, com a forma como ele vê e apreende o sentido dum filme, e nós cada vez mais entramos nos filmes com *presets*, e depois se os filmes não cumprem os *presets*... Não estou a falar de nada muito canónico, não é narrativa-versus-cinema-de-autor nem nada disso, nós entramos com *presets* mesmo para o cinema de autor. Se calhar vou começar a explorar alguns traços de narrativa mais evidentes, porque naturalmente isso me agrada e me começa a apetecer.

LQ — Falando apenas sobre *A Zona*: qual é a narrativa central, se é que existe?

SA — A narrativa deste filme conta-se da maneira como está contado. Não quer dizer que seja um filme formalista, mas o que há de narrativo é também formal. Ou seja, é indissociável aquilo que acontece da forma como está a ser mostrado. Para sintetizar o filme é melhor trabalhar com a permeabilidade das realidades alternativas, entre o material e o imaterial, a tal questão do espectro fantasmagórico. É como se os fantasmas fossem fantasmas de uma história que eles estão a visitar, mas já na condição de fantasmas, sem terem qualquer influência sobre o que está a acontecer.

A narrativa essencial é aquela que vem na sinopse, um pai e o seu filho que o acompanha nos últimos dias, esse filho conhece no hospital uma mulher, que também perdeu o marido, e todos se encontram neste limiar entre a vida e a morte. É verdade que a sinopse são os primeiros vinte minutos do filme, depois há o resto, mais difícil de contar.

O problema narrativo que o filme representa é quando as peças começam a não encaixar, e estes blocos têm tantos buracos lá no meio que é difícil associarmos com a mesma clareza aquilo que se passa no interior de cada bloco. A montagem desses blocos e as ligações é que são omissas, porque não há nenhuma linha causal directa que as possa explicar. Pelo contrário, há linhas que destroem essa causalidade, criam uma dimensão de ubiquidade, que é uma coisa que gosto muito de trabalhar, a coisa de ter dois corpos, realidades que estão a avançar não em contradição mas paralelas, que são ambas possíveis e estão a acontecer à nossa frente.

LQ — Há uma intenção de caracterização de uma certa zona através de várias narrativas?

SA: Há elementos recorrentes nos episódios, uma espécie de força da gravidade que está a puxá-los a todos. Há qualquer coisa de *Uprise*, como diz o título internacional. E depois há coisas narrativas que têm a ver com outra coisa que gosto muito de fazer, a questão da consequência dos gestos ou de atitudes não se exprimir nas mesmas personagens, ou seja, alguém faz uma coisa e a reacção vem doutro lado completamente diferente e tem a ver com outros personagens, e essa outra história é que responde à primeira. E isso eu faço com os episódios que estão no interior do filme, os blocos.

LQ — No filme há narrativas que começam e acabam no mesmo bloco, enquanto outras aparecem fragmentadas. O que estrutura a narrativa geral? Ou seja, quando filma já está a pensar em termos de montagem, onde cada bloco vai partir?

SA — Algumas coisas sim, outras, surpreendentemente para mim próprio, parecem muito mais calculadas do que de facto foram, na minha consciência. Fiz só uma alteração fundamental na estrutura do argumento que foi a organização dos episódios autónomos, o filme alternava mais esses episódios em vez de os autonomizar.

LQ — Tal como em várias das suas curtas-metragens, optou por uma quase total ausência do diálogo. No entanto, não existe silêncio absoluto, antes várias camadas de som. Com que finalidade expressiva para a narrativa?

SA — O som é mais natural do que o diálogo. Há muita gente que associa o diálogo à acção, o que é natural, porque normalmente o diálogo faz avançar a acção, e porque os gestos produzem consequências, há conflitos, coisas a dizer. Mas no caso d’A Zona, como eles não agem, a maior parte do filme o que faz é estabelecer uma situação, mais do que depois dar-lhe consequências, é natural que não tenha diálogo. E não tendo diálogo, como o tratamento que eu faço daquela realidade não é naturalista, se quero trabalhar, não sobre o que se passa, mas o que se passa no intervalo do que se está a ver, tenho que criar uma banda som que me faça esse nivelamento.

LQ — **O facto das acções não terem consequências, pelo menos óbvias, faz com que pareça que tudo acontece numa espécie de ideia de presente constante.**

SA — Sem dúvida, é fundamental. Tornar tudo presente mas diluir tudo. Mesmo havendo *flashbacks*, eles não tem o sabor de *flashbacks*, não transitamos de um tempo para o outro, eu anulo o factor tempo como algo estruturante. O que faço é mais *stream of conscience*, com uma construção com ligações de causalidade mas não entre eventos directos. E tudo isso misturado: é a maneira como eu penso o cinema.

LQ — **O uso de planos muito aproximados de pessoas e de objectos produz um efeito quase microscópico. Qual a importância desta opção para a organização e clareza da narrativa para o espectador?**

SA — A proximidade em sentido concreto ajuda-me na coisa hiper-realista. Estar muito perto de um corpo e não fazê-lo dizer nada para fora é um convite. Lynch usa imenso isso, entra para dentro da orelha, entra na boca. Há muito esta coisa no corpo, a intransponibilidade do corpo mas ao mesmo tempo algo de muito permeável, um convite de acesso a uma consciência qualquer do que se passa lá dentro. É ao mesmo tempo intransponível e ameaça de transponibilidade.

PVS — **Quando se filma um corpo de muito perto, temos ideia de precariedade desse corpo. Como se essa aproximação extrema nos fizesse ver menos claramente uma narrativa geral.**

SA — Claro, fecha o filme no que se está a mostrar.

PVS — **Há continuamente semelhanças físicas entre algumas das suas personagens. Há algum propósito por trás disto?**

SA — Foi inconsciente. Eu acho que grande parte do filme emana da personagem principal, tudo o resto são variações. Essa semelhança tem a ver com lisuras, não há traços, a roupa não é muito característica, não há rendilhados. Não são ricos nem pobres, não são estudantes, é uma coisa indefinida, são pessoas.

PVS — **Em determinados momentos d’A Zona opta por alguma fealdade, imperfeição e grotesco. São importantes para si?**

SA — Não particularmente. São elementos mais ou menos recorrentes, mas o meu interesse neles não tem a ver com a dimensão de grotesco, tem mais a ver com a incompletude, a *precariedade*, à volta da qual anda o próprio filme, a percepção incompleta das coisas. Não tenho nenhum gosto particular, e não utilizo —respondendo directamente à pergunta — esses três elementos com o objectivo de trabalhar qualquer espécie de morbidez. Eu reajo muito mal nesta coisa do grotesco ou do mórbido, porque esse é o principal comentário feito a propósito do filme que tinha feito imediatamente antes, *O Arquivo*, em que parece que o fiz para mostrar um peixe a morrer, como se fosse uma cena Punk. Ora o peixe não só não morre, como renasce, e também não morreu durante a rotação... tantos cuidados para que aquilo parecesse mas não fosse, e depois só me acusam de ser um tarado qualquer.

LQ — **Alguma vez idealizou uma longa-metragem que, por questões de orçamento, tenha sido modificada para curta?**

SA — Não, nunca. As que as curtas são dimensionadas pelo formato, nunca tive essa tentação, são *short-stories*.

PVS — Há certa continuidade ao longo das suas obras. Cada uma é uma espécie de capítulo de uma mesma história?

SA — São variações. Sou muito influenciado por dinâmicas musicais, e interessa-me a ideia das variações, do pegar em géneros e reformulá-los, repensá-los de outro ponto de vista, pegar nas narrativas e ir para uma espécie de pré-história dessas narrativas... Entre *A Zona* e o *Corpo e Meio* haverá semelhanças, mas formalmente, *A Zona* é um filme onde tudo está muito fechado, e o *Corpo e Meio* é um filme de planos gerais, a maior parte fixos, mesmo as texturas não são as mesmas. Mas há recorrências, o edifício incompleto, e esse tipo de coisas recorrentes têm a ver com o meu universo.

LQ — A sua curta *Estou Perto* utiliza bastante diálogo (várias camadas de diálogo até), mas este vai progressivamente desaparecendo, em obras seguintes. O que o levou a esta opção?

SA — Eu trabalho com estruturas minimais e com soluções minimais. Se encontrar uma forma de, narrativamente, fazer o filme andar sem ter as personagens a falar, prefiro, ou seja prefiro sempre acção a um diálogo, e não é porque vem nos livros que é melhor; é porque constitui um desafio maior para mim, permite-me trabalhar cinematograficamente com muito mais liberdade, mesmo a nível de som, havendo diálogo o resto do som, não há dúvida, tem que baixar, pode lá estar mas estará sempre em segundo plano. No *Estou Perto* o texto fazia parte estruturante da componente narrativa, sem o que se está a ouvir o filme não faria sentido absolutamente nenhum, e foi um filme que montei ao contrário, cheguei primeiro à estrutura do som e depois então à estrutura das imagens, e o diálogo fazia parte. Mas depois fui perdendo essa necessidade, porque cada vez mais as histórias foram-se tornando histórias secretas, intransponíveis, qualquer coisa que se passa entre mim e o que se está a passar à frente da câmara, uma coisa simultaneamente indiscreta mas não intrusiva, e portanto deixei de querer perceber pela boca deles o que se está a passar com eles. Este filme já volta a ter mais texto, já falam mais mas continua a ser um *falso* texto. Tem mais diálogo, mas o essencial passa-se no intervalo dos diálogos, não naquilo que é dito, mas no intervalo.

LQ — Algumas das suas curtas-metragens, tal como *Remains* e *Serpente* dividem-se em dois blocos, formalmente distintos. Funcionam como duas narrativas diferentes ou duas formas de apresentar a mesma narrativa?

SA — Tenho duas maneiras de montar, ou monto plano a plano ou bloco a bloco. Há filmes em que a ordem dos planos é importante, mas é mais a sensação que fica da sequência de planos do que propriamente o plano 1, o plano 2 e o plano 3 e a ordem em que eles estão, e o *Remains* é um desses filmes em que a coisa funciona por duas grandes respirações. *A serpente* começa com o bebé e depois tem quase frames subliminares nos intervalos, é um filme montado de uma maneira estranha. A montagem estranha pertence à narrativa porque sabia que a primeira parte ia ter uma respiração mais circunstancial e ao mesmo tempo mais rápida e elíptica, feita de tiros curtos, e a segunda parte seria longa, um segundo andamento lento e repetitivo, sempre a jogar com o mesmo tipo de lógica, o mesmo tipo de planos. O meu próximo filme, *Voodoo*, tem a ver também com isso, o humano a tornar-se não animado, natureza morta.

LQ — Notámos, na direcção de fotografia e na direcção artística ao longo da sua obra, uma constância que define ambientes muito específicos, e personagens também. Começa por pensar um certo ambiente, local ou expressão gráfica e a partir daí molda a narrativa ou é a direcção de fotografia e artística que são chamadas a ilustrar uma narrativa prévia?

SA — Não consigo dissociar as duas coisas. A escolha do décor é vital para eu perceber que tipo de narrativa vai acontecer lá, quase que pré-existe, mas ao mesmo tempo não trato o décor tal como ele é, altero-o. Por exemplo não filmo um escritório como está, tem de ser com as luzes todas desligadas e de determinada maneira, só assim tem o ambiente que quero, e então aí pode passar-se qualquer coisa interessante. A direcção de fotografia é essencial para aquele décor e a sua ambiência me interessar — e só tem essa ambiência depois de todo esse trabalho ter sido feito.

LQ — Características como letargia e incomunicabilidade das personagens parecem-nos muito presentes em todos os seus filmes. É um retrato do mundo contemporâneo?

SA — Nunca tenho esse tipo de pretensões mais sociais, tem a ver com a forma como eu olho para a realidade, e é natural que eu esteja com isso a avaliar qualquer coisa acerca do meu tempo e à cerca da forma como eu estou no meu tempo, sobretudo. Mas não quero fazer retratos sociais nos meus filmes. Encontro muito dessa sensação de imobilidade, de apatia, em alguns casos mais desesperados da nossa existência, e esses comovem-me mais do que os casos de neuroses. Esta tendência para uma certa apatia, isso eu acho que existe muito, um certo adormecimento. Tento que as minhas personagens não sejam simbólicas do tipo de pessoa, mas elas ilustram qualquer coisa da minha relação com a minha contemporaneidade, comove-me esse tipo de personagens inactivas, mas não quero que sejam simbólicas do homem contemporâneo. O espectador pode identificar-se com isso ou não. Mas não é do ponto de vista sociológico que eu abordo as personagens. N' *A Zona*, o mar preto que engole tudo, o fogo, tudo isto pode ser encarado como qualquer coisa de mais abstracto, e eu não me importo que seja, mas tem a ver com personagens que vêm todos bêbados numa festa. Isso é que é importante, é importante não perder esse lado concreto mesmo que se queira chegar a um lado mais simbólico.

LQ — Para onde vai caminhar nas suas narrativas futuras, a presença do ser humano vai desaparecer?

SA — Não, não, pelo contrário. Estou a começar a interessar-me por personagens com determinados traços que as obriguem a ser mais expansivas. Se tenho andado a trabalhar com personagens que estão fechadas por forças das circunstâncias e que são incapazes de reagir a seja o que for, agora estou a querer filmar personagens que, acossadas por determinadas circunstâncias, e quando deveriam estar quietas, começam a fazer esboços de reacção. Mesmo que eu não chegue a nada de muito dinâmico vou começar a trabalhar a reacção, e portanto posso lentamente fazê-los evoluir noutro sentido, mais dinâmico.

A Zona de certa maneira faz a síntese do meu trabalho anterior, agora preciso fazer doutra maneira a síntese, preciso de outra variação, e pode ser que no processo descubra outros métodos de trabalho, outro tipo de coisas. Porque é isso também que eu estou a redefinir, ao mesmo tempo que estou a redefinir linguagens; só o consigo fazer se também estiver a redefinir métodos de trabalho, que me permitam reagir mais instintivamente, trabalhar doutra maneira para chegar a outros resultados. Isso sim, é o meu próximo passo. E vou começar pelas personagens. ■



A Zona, de Sandro Aguilar