

# João Salaviza

## A escalada da adolescência por um realizador adulto



João Salaviza "Tento sempre que a natureza da pessoas que estou a filmar prevaleça sobre tudo o resto"

### Manuel Halpern\*

João Salaviza, 31 anos, estudou realização na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Filho do montador e realizador Edgar Feldman, parece talhado para os prémios. A sua primeira curta-metragem, feita ainda na escola de cinema, foi distinguida na secção Take One, em Vila do Conde. *Arena*, de 2009, depois de ter sido premiado no IndieLisboa alcançou o feito histórico para o cinema português: uma Palma de Ouro em Cannes. Com *Rafa*, em 2012, repetiu-se o fenómeno, desta em Berlim. *Montanha*, a primeira longa, foi selecionada para o Festival de Veneza e agora está no LEFF. O realizador que vê os prémios como um meio para continuar a fazer o que mais gosta, persegue os mesmos temas, num cinema íntimo e humano.

**Uma longa-metragem não é uma curta em ponto grande. Como é que o mais bem sucedido realizador de curtas-metragens português se adaptou ao formato longo?**

Não acho que *Montanha* seja um filme radicalmente diferente das minhas curtas, antes pelo contrário, a minha relação com o mundo não se alterou por estar a fazer um filme mais longo. Contudo há diferenças de processo, durante a rodagem. Na curta metragem estabelece-se uma relação mais materialista, o filme é algo relativamente palpável, que consigo ver do princípio até ao fim na cabeça antes de dormir. Na longa metragem acontece o oposto, há tantas ramificações e camadas possíveis, sobre as quais o filme se vai construindo, que se transforma numa coisa muito mais escorregadia e que foge ao meu controlo. A produção

das curtas-metragens obriga a um planeamento rigoroso, não se pode perder tempo de rodagem. Na longa, o tempo adicional faz com que o filme se construa a cada dia e, muitas vezes filmo cenas que não sei se vão ser usadas, o que torna o processo ainda mais caótico. E gosto de trabalhar no meio desse caos, quando a realidade se intrmete e provoca a própria forma de fazer o filme.

**Então haverá um maior receio de perder o controlo?**

Na curta-metragem perder um dia de rodagem é perder 20 % do tempo que se tem com a equipa e com os atores para filmar. Em *Montanha* apercebi-me de que podia fazer o filme com blocos de sequências pensadas de uma forma autónoma, que seriam quase recortes da vida deste miúdo, nos três ou quatro dias em que o filme se passa. A ligação

entre as cenas funcionava mais por questões invisíveis do que narrativas. Isso resulta num filme que se aproxima não tanto da adolescência enquanto uma experiência sociológica mas mais enquanto uma experiência sensorial. E, simultaneamente, remete para as minhas próprias memórias.

**Portanto o processo dá-lhe mais margem de manobra?**

Dá. Houve uma altura que nós percebemos que tínhamos de funcionar quase com uma companhia de teatro pobre, que tem uma cadeira, dois atores, e uma máscara e que com isso pode fazer Shakespeare. Nós aqui tínhamos, três miúdos, a Maria João Pinho e a casa e com estes elementos começámos a criar uma espécie de casulo. Decidíamos na véspera ou na própria manhã onde filmávamos. Muitas histórias paralelas à rodagem acabaram por ficar no filme. As coisas que acabaram por ser incorporadas, três meses na vida de um miúdo de 13 anos são sempre uma eternidade.

**Sentiu uma maior responsabilidade neste filme por já ter sido premiado anteriormente?**

Não. Eu tenho esta relação muito pragmática com os prémios, eles têm-me facilitado continuar a filmar e foram premiadas porque as fiz com o pude e sabia.

**A escolha de o atores para si é um ponto essencial, pois torna-se estruturante. Sei que foi um processo longo... Como se desenrolou o casting?**

Foi semelhante ao *Rafa*, só que demorou ainda mais tempo. Precisava de um miúdo que trouxesse os últimos vestígios da infância mas que ao mesmo tempo já sentisse a responsabilidade da vida adulta. Comecei por procurar um corpo, um rosto e uma voz que não sei qual é. Tenho uma ideia meio mística que é, saber de antemão, mesmo quando escrevo o filme, que aquele miúdo existe, está em algum

lugar vivo a jogar futebol, tenho apenas de o procurar. Talvez exista, mas às vezes é difícil de encontrar... Demorou oito meses e é como alguém que se apaixonou. Fica-se a saber que é ele. Nestes meses e meses de andar a procura do David tornou-se muito claro o momento que o filme não ia existir se eu não o encontrasse. Vi 400 ou 500 miúdos. O David foi logo o quarto ou quinto e, na altura, e lembro-me que quando o conhecemos ainda estávamos a seis meses da rodagem e ele já tinha todas as características da infância que me interessavam mas não sabia se ele seria suficientemente homenzinho para enfrentar alguma situação que eu lhe colocava no guião. Mas, passados quatro ou cinco meses, quando o voltei a chamar, já tinha havido a mudança desejada na adolescência é assim, em cada semana acontece qualquer coisa nova. E apercebi-me que tínhamos de filmar rapidamente, porque se esperasse muito ele mudaria novamente.

**Esta experiência de participar num filme há de ter modificado o próprio David...**

Sim, esteve uma série de meses com uma equipa de adultos, a ser filmado, com algumas cenas muito complicadas até para uma ator profissional... De alguma forma o filme

“  
O dito cinema social parte do princípio de que a existência de alguém depende exclusivamente do contexto e por isso nega às personagens que filma a sua individualidade. Eu quis evitar isso

também lhe provocou este crescimento rápido. Isso sente-se um bocadinho nas últimas sequências do filme (últimos 20 minutos), foram filmados após uma paragem de dois meses, porque eu precisei de montar o que já tinha filmado para perceber de que é que o filme ainda precisava. Há um momento muito preciso quando ele sai da casa da Paulinha, depois de passarem a noite juntos, naquele traveling em que ele cospe antes de ir para casa, se

nós pensarmos nesse plano e retrospectivamente olharmos para o começo do filme que ele acorda e é um corpo ossudo e franzino e frágil. Se pensarmos no que lhe acontece em termos físicos, descobrimos ali uma mudança que é visível, que não é mística, vê-se no rosto, no corpo, uma física. Eu queria muito que o filme conseguisse estar próximo destas transformações que acontecem num registo quase diário nesta idade.

**O que lhe interessa nestes filmes é mostrar a adolescência e os processos transformadores de personagens numa fase da vida especialmente interessante?**

Sim. Interessa-me usar o cinema como um veículo de observação e idealmente conseguir que o cinema crie um espaço para filmar intimidade. Acho que a invenção do cinema permitiu uma nova relação da arte com o mundo, que é filmar as coisas enquanto elas se transformam. Portanto o retratado ao contrário da pintura e fotografia passou a ser um corpo em movimento. Isto levanta a questão: até quanto um corpo pode ou não dar conta da sua própria história? Os meus filmes acabam por ser de um homem só, como o *Arena*, o *Rafa*, que estão sempre de alguma forma sozinhos. Provavelmente no futuro darei um passo que poucos realizadores conseguiram: filmar muita gente ao mesmo tempo, mas sem perder essa noção de individualidade.

**No filme há uma certa elegância na forma como evita os lugares comuns. Seria tudo mais compreensível se o pai lhe batesse e a mãe o abandonasse. Mas o mundo do David não é assim tão miserável, a mãe não é tão ausente quanto isso, nem há violência doméstica, o que nos obriga a procurar uma justificação no interior do rapaz, o que se torna muito mais desafiante...**

O dito cinema social parte do princípio de que a existência de alguém depende exclusivamente do contexto e por isso nega às personagens que filma a sua individualidade. Eu queria muito que o filme não caísse nisso. Acho que na adolescência há qualquer coisa para além do contexto socioeconómico. A adolescência é um processo violentíssimo e por isso é que em todas as culturas ancestrais existe sempre um rito de passagem no período transição da infância para a maturidade. Na adolescência

é quando percebemos pela primeira vez que todos à nossa volta que damos como imortais irão morrer um dia. E esta percepção de que os nossos pais, ou no caso do David o avô, provavelmente vão desaparecer antes de nós é de uma violência tremenda. Então esta fase do egoísmo das crianças começa a desaparecer ou transformar-se noutra coisa. Até que mais tarde percebemos que nós próprios também vamos morrer. Há dois filmes que foram fundamentais para fazer *Montanha*.

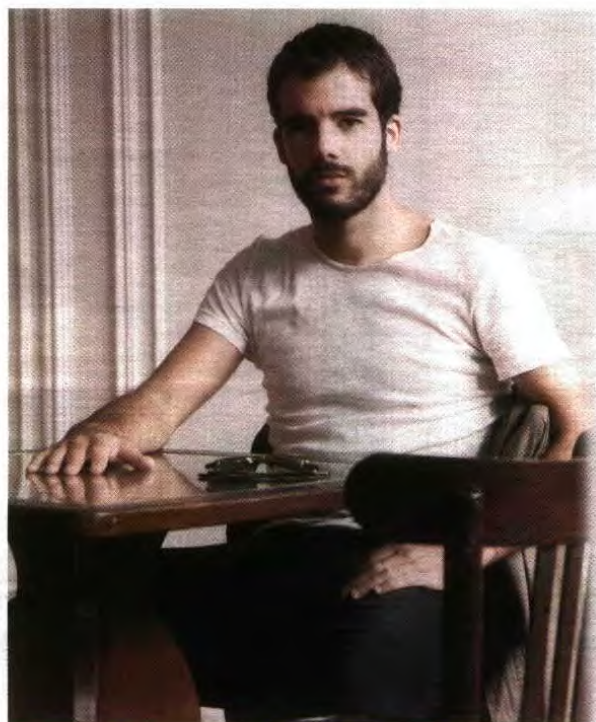
**Quais?**

O primeiro foi *Rebel Without a Cause*, de Nicholas Ray.

a mãe de alguma forma e um ano na escola. No entanto precisava de passar por isso para se reencontrar consigo próprio.

**O que acontece no final. Ele diz: "Dorme, dorme, ainda é cedo", é um ato de proteção e maturidade para com a mãe que não se mostra ao longo do filme...**

Logo desde o início do filme há uma espécie de jogo de gato e de rato entre mãe e filho que não se conseguem encontrar. Na cena final acontece o momento inverso, é o David que vai acordar a mãe, uma espécie de apaziguamento. É um ato de consciência de



João Salaviza **Tenho esta relação pragmática com os prémios: têm-me facilitado continuar a filmar**

A figura do James Dean naquele filme esteve sempre presente, há uma proximidade, apesar do diferente contexto geográfico e histórico. Tanto o David como a personagem do James Dean são bonitos, embora não tenham a consciência da sua beleza, e vivem com uma angústia qualquer que os próprios não entendem.

**Uma revolta interior?**

Sim, sobretudo por não entenderem o seu lugar no mundo, na escola e é este o sentido do *looser*, do cinema clássico americano, aquele que perde tudo mas continua a lutar. O David perde o avô, a rapariga, o melhor amigo,

**“Interessa-me usar o cinema como um veículo de observação e idealmente criar um espaço para filmar intimidade**

proteção com a mãe. Como quem diz: Dorme, vou poupar-te. Ainda é cedo, ainda temos muito pela frente, agora descansa, que daqui a bocadinho já vais saber o que é que aconteceu ao avô...

## Entre o cume e o precipício



João Salaviza é o único realizador português, e um dos raros a nível mundial, a acumular uma Palma de Ouro de Cannes (*Arena*, 2009) com um Urso de Prata de Berlim (*Rafa*, 2012). Havia, portanto, uma justa expectativa sobre a sua primeira longa metragem. O jovem realizador não sentiu a necessidade de procurar um novo universo, quando, no seu entender, aquele que o iniciou no cinema ainda não está explorado em todo o seu espectro. Assim *Montanha*, até certo ponto, é um *Arena/Rafa/Cerro Negro* em ponto grande, com todas condicionantes que a mudança de formato da curta para a longa implicam. Mantém-se intacta a temática da adolescência ou cenário (sub)urbano, a perícia estética, o trabalho com os atores que faz com que a imagem de um corpo valha mil palavras e ações, a noção de movimento e sobretudo de viagem. Tal como em *Rafa* e *Arena*, em *Montanha*, David, de quase 15 anos, faz um percurso transformador ao longo do filme. Na indefinição impalpável da idade púber, capta-se um momento de passagem, ligado mais à resolução de conflitos interiores do que à hostilidade do meio circundante.

Salaviza não faz um cinema social ao estilo dos Dardenne, nem tão pouco um trabalho nos bairros nas margens de Pedro Costa, Basil da Cunha ou Filipa Reis e Gonçalo Miller Guerra. Apesar da coincidência do contexto, em Salaviza há sempre uma predominância dos mundos interiores sobre os fatores externos. Na constante tentativa de desvendar os insondáveis mistérios da adolescência ou de um adolescente quando se olha ao espelho busca sempre a mais perturbadora intimidade, com o objetivo último de filmar a alma. É precisamente nesse aspeto que a aparência naturalista se

contradiz: porque debaixo de um pano realista, o cinema de João Salaviza assenta em tudo aquilo que não se mostra e não se ouve.

Tal como aconteceu em *Rafa*, o trabalho de Salaviza começa na escolha morosa do seu (não) ator. Porque o efeito pretendido, de indefinição de idade e potencial expressivo e comunicante, é a quintessência do filme. É através desse jogo que, pese o contexto, Salaviza acaba por negar o cinema social, partindo para algo mais subtil, em que prevalece o indivíduo. O cinema de Salaviza não é sobre a adolescência nos bairros da Grande Lisboa, nem sobre a forma como a crise afeta os jovens desse bairro. O cinema de Salaviza é sobre indivíduos e é, em última análise, sobre David, aquele rapaz em concreto, que vive numa teia de angústias e nevoeiros que nem o próprio sabe explicar. Salaviza não nos facilita a vida através do contexto, porque apesar do peso social, subtilmente mostrado - vai desde a presença intermitente da mãe, à (mã companhia) de Rafa, passando pela hospitalização do avô - não se descortina uma óbvia relação causa efeito com a sua postura. Porque a adolescência, tão bem retratada na imagem de um cigarro aceso ao lado de uma bilha de gás, não é algo que se explique com toda essa facilidade. E é o próprio tempo que esculpe a personagem.

Na sua primeira longa metragem, João Salaviza replica o universo, o ambiente e os conceitos das curtas, optando por uma coerência estilística, que o integra na elite de realizadores (e criadores em geral) obsessivos que, de certa maneira, estão sempre a fazer o mesmo filme. O que, diga-se, em nada os diminui.

» A MONTANHA

de João Salaviza, com David Mourato, Rodrigo Perdigão, Maria João Pinho, Carlotto Cotta. 92 min



**Não chegou a dizer qual foi o segundo filme que o influenciou?**

*Mouchette*, do Bresson, do qual copieei a cena dos carrinhos de choque. Julgo que é a única cena de sexo que o Bresson filmou. Ele choca e choca no carro e ela sorri. É uma espécie de cena de sexo filmada com um tom pudico do Bresson.

**E os irmãos Dardenne?**

Há um filme que acho incrível, que é o *Roseta*, nessa relação com os corpos, mas eu cada vez me sinto mais distante do cinema dos Dardenne, embora considere que eles são os melhores a fazer esse tipo de cinema. Curiosamente sinto-me mais próximo de um filme de Ozu, que faz três grandes planos por filme, do que dos Dardenne.

**Há uma certa ideia naturalista no seu cinema, que nos dá a sensação de estar a ver um documentário, que coabita com um imenso cuidado estético, o que envolve planeamento e preparação. Como se conciliam estes dois conceitos aparentemente antagónicos?**

Tento sempre que a natureza da pessoa que estou a filmar prevaleça sobre tudo o resto. Por isso é que é tão importante para mim ter a certeza absoluta de quem vou filmar. Existem muitas cenas na *Montanha* que são muito marcadas e ensaiadas. A cena em que o David se declara a Paulinha foi completamente marcada mas de alguma forma dentro desta provocação que o filme lhes faz. Eu continuo a procurar como é que o David pode manifestar a sua intimidade. Ele é muito físico, tem muita esta coisa de se encostar aos sítios... Eu tento, mesmo quando há limitações impostas pela luz, pela câmara ou pelos próprios diálogos, que não se dilua a natureza do que estou a filmar... Também há cenas de improviso, como a conversa que eles têm sobre o suicídio junto ao viaduto...

**A escolha do bairro dos Olivais, em Lisboa, teve alguma coisa a ver com as cores quentes, os tijolos laranja e vermelhos, a ideia de calor?**

Há uma razão geográfica em primeiro lugar. Eu cresci num prédio do mesmo período, perto da Avenida dos Estados Unidos (zona onde nasceu o cinema novo). Era um prédio de militares. Eu era o único miúdo naqueles 11 andares. Quis filmar ali mas não foi possível. O mais próximo que arranámos foi este outro prédio nos Olivais, para onde moram militares reformados.

Os Olivais foram tal como Alvalade partiram de uma ideia bonita de juntar pessoas de diferentes classes sociais, mas tornou-se um bairro envelhecido e sem miúdos na rua.

**É curioso que o David aparece a olhar para o horizonte, a olhar a cidade ao longe...**

Sente a cidade como uma floresta. Um mundo misterioso, que lhe faz um apelo, para que, aos poucos, ele vá conquistando terreno.

**A sua primeira longa acaba por se tornar uma celebração do seu próprio cinema, com os mesmos atores... No fundo, esta é a história do amigo do Rafa...**

Por um lado há uma família de pessoas com quem trabalho - desde a escola de cinema, muitas dela - e de repente continuam a fazer as minhas curtas e longas. A minha mulher foi assistente de realização, o meu pai ajudou-me na montagem. Ele diz que ao ver o meu filme e reconhece algumas coisas minhas, mas outros lhe passam ao lado. A adolescência passa por esta vida secreta que queremos esconder dos pais. O Carloto e o Rafa eu queria muito que estivessem presentes. Os grandes atores da história do cinema foram os que conseguiram ser eles próprios e fazerem com que as suas personagens fossem manifestações camufladas da sua história de vida... O Nicholas Ray dizia "não lixes a naturalidade de alguém que tem este talento nato" e eu acho que os grandes atores tem esta característica. O Carloto no *Tabu* e no *Arena* é sempre o Carloto... Por isso eu tinha muita vontade de filmá-los novamente, porque a *Montanha* é o fim de um percurso que começou com as curtas. Agora vou filmar no Brasil, num projeto meu e da minha mulher, a Renée (Nader).

**No Brasil? Será novamente voltado para a adolescência?**

Neste momento a pessoa que queremos filmar é um adolescente do povo indígena brasileiro. Já passei no ano passado duas temporadas de três meses e fiquei com vontade de filmar porque de alguma forma há um contexto completamente diferente de tudo o que nos conhecemos e há características universais... Não é a floresta húmida da Amazônia, mas sim o cerrado. A ideia é viver algum tempo com eles e fazer um filme sem equipa e com muito menos dinheiro. **JL** • DANIELA MARQUES



## Lisbon & Estoril Film Festival

# JOÃO SALAVIZA

## Na primeira 'longa', o mundo das 'curtas'

Entre filmes de várias vedetas mundiais, estreia no certame dirigido por Paulo Branco, que começa a 6 de novembro, o novo filme do jovem realizador português. O JL entrevistou-o, assim como ao conhecido produtor - e publica ainda a crítica ao filme. José Gil fala do simpósio internacional de que é curador

PÁGINAS 18 A 21

