

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
REALIZADORES CONVIDADOS: REGINA GUIMARÃES & SAGUENAIL
5 DE JUNHO DE 2024

SESSÃO "O EGO E O MUNDO"

MOURIR UN PEU / 1981-86

Um filme de SAGUENAIL

Realização e montagem: Saguenail / *Argumento:* Saguenail, Corbe (Regina Guimarães) / *Imagem:* Maxime Simha, Michel Tomasi / *Comentário:* Saguenail, Corbe / *Comentário dito por:* Vasco Freitas Moreira, Óscar Branco, Saguenail / *Música original:* Rui Reininho, José Menezes / *Interpretação:* Albino Pinto Coelho, Isabel de Castro, Vasco Freitas Moreira, Filipa Azinheira, Corbe, Saguenail

Produção: Hélastre / *Filme composto por três curtas-metragens:* PROMISES TO KEEP (1981-83), POUCA TERRA (1985-86) e GRISERIE (1983-1985) / *Cópia:* 16mm, preto e branco, falado em inglês, francês, português, italiano, espanhol, japonês, entre outras línguas, legendado eletronicamente em português / *Duração:* 91 minutos / *Estreia:* 19 de setembro de 1986, Festival da Figueira da Foz / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

MOURIR BEAUCOUP (entre Nova Iorque e Cabul) / 2004

Um filme de SAGUENAIL

Realização, argumento e montagem: Saguenail / *Imagem:* Tiago Afonso, Salomé Azeiteira, Jorge Quintela e Saguenail / *Música original:* Carlos Guedes / *Misturas:* Rui Coelho / *Colaboradores e intérpretes:* Saguenail, Absinte, Amaranite, Loup, Regina, Tiago e Maio / *Dedicatória:* Álvaro Lapa, Boris Lehman, Paulo Rocha e à memória de Jean Rouch.

Produção: Hélastre / *Cópia:* digital (a partir de transcrição vídeo), cor, falado em francês, legendado eletronicamente em português / *Duração:* 49 minutos / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

Duração total da projeção: 140 minutos

Com a presença de Regina Guimarães e Saguenail

Fim do Verão de 1986, mais precisamente, dia 19 de setembro. Na vila costeira da Figueira da Foz o famoso festival de cinema já decorre há alguns dias. É a 15.^a edição e concorrem 37 longas-metragens ao prémio principal. Entre todos esses filmes, encontram-se os novos títulos de Chantal Akerman, Mark Rappaport, Peter Greenaway ou Alain Cavalier, porém apenas dois filmes de produção portuguesa participam da competição (algo que destoa do histórico do certame que sempre procurou ser uma mostra do que se ia fazendo, cada ano, em Portugal). Estreiam ali **Atlântida – Do outro lado do espelho**, de Daniel Del-Negro, e **Mourir un peu**, de Saguenail (sendo que este já havia sido exibido alguns meses antes num “cinema marginal” do Porto, o Realejo). Dois filmes misteriosos, feitos com muito poucos meios, por dois cineastas fora do sistema de financiamento público e que assim permaneceriam, por vontade ou vaticínio (Del-Negro – que não mais realizaria outro filme – recebera um pequeníssimo apoio do IPC correspondente a menos de 10% dos custos do projeto, sendo que a cópia apresentada no festival era a “cópia 0”, por não haver orçamento para a *étalonnage*). Poder-se-ia dizer que, nesses meados dos anos 1980 – durante um período particularmente complicado no que ao financiamento público do cinema diz respeito – o festival da Figueira, ao apresentar estes dois filmes, deu a ver as condições de produção e de dissidência, colocando dois títulos que, por falta doutros termos, poderíamos definir como cinema *underground* ou cinema marginal.

Pois bem, no dia 19 de setembro, sexta-feira, o antepenúltimo dia do festival, foi anunciada a primeira e única exibição de **Mourir un peu** a começar à meia-noite na Sala 1 do Casino, anunciando-se um colóquio com o realizador após a sessão. Saguenail já era conhecido do festival, uma vez que em 1980 a sua primeira longa-metragem, **Mudas Mudanças**, havia sido apresentada fora de competição, numa mostra do novo cinema português (aliás, terá sido nesse ano que Saguenail terá conhecido Boris Lehman, que aí apresentava **Magnum begynasium bruxellense** e **Symphonie**, estabelecendo-se uma amizade e uma colaboração que dura há mais de quatro décadas). Mas, regressando a essa sexta-feira de madrugada, é impossível saber ao

certo o que terá Saguenail partilhado nesse colóquio pós-sessão, mas muito provavelmente terá referido muito daquilo que havia passado para o papel, num texto intitulado “Diário de Bordo: cinco anos de travessia”, publicado no catálogo do certame. Neste texto, construído em pequenos capítulos organizados por estações do ano, o realizador partilha as agruras, as dúvidas, os impasses, as descobertas e as revelações de um processo longo e árduo, entre o Inverno de 1980 e o Verão de 1986, quando o filme ficou finalmente concluído, poucos meses antes da exibição na Figueira.

Dada a candura deste testemunho, que revela todo um processo de trabalho, transcreverei algumas passagens e parafrasearei outras, para que se perceba o contexto e o modo como se chegou a **Mourir un peu**. Depois de pagar as dívidas do projeto precedente, **Mudas Mudanças**, o realizador lançou-se noutra projeto que acabou por não se concretizar, sobre a vida de Cristóvão Colombo. Sem “produtores/armadores”, e com o intuito de testar uma metodologia de filmagem, o realizador convenceu o operador Maxime (Max) Simha (então completamente inexperiente) a trabalhar com ele numa série de ensaios, em Super 8, do que seria um “filme de corsários” sem barco. “Trabalho sobre filmes (...) e sobre bandas-desenhadas americanas dos anos 50 (...): milhares de imagens analisadas das quais extraímos apenas 120 enquadramentos diferentes, dos quais só uns 20 mostram efectivamente o barco. Preparação física de Max: movimentos de câmara ao ombro e restituição ao nível do eixo da objetiva do balanço da proa à ré. Os ensaios parecem bons. Arranjamos película de 16mm de recuperação e começamos a filmar sem planificação.” Com este material Saguenail irá construir a primeira parte de **Mourir un peu**, inicialmente autónoma, **Promises to Keep** (a que se juntava, a princípio, o subtítulo “and miles to go before I sleep” – citação de um poema de Robert Frost). A montagem deste primeiro tomo segue “sobre o ritmo binário com uma estrutura de ressurgimento em intervalos irregulares. Construo a montagem em torno de dois pólos: a monotonia numa viagem marítima (...) e a fixação de cenas convencionais: acalmia, tempestade, etc. Os primeiros minutos são decisivos porque neles se joga a adesão por parte do espectador à ideia de sobreposição cidade/navio”.

Uma primeira versão é apresentada na Primavera de 1982, ainda sem som, e aí Saguenail conclui “acho que o filme está incompleto. Ideia de uma longa-metragem cujo primeiro painel seria **Promises to Keep** para aprofundar o mito da América e da sua descoberta: opor à viagem marítima o regresso, sob forma de imagens do resto do mundo, estandardizadas, americanizadas pelo cinema hollywoodiano. Avatares do cinema exótico.” Deste desejo de “oposição” surgirá então a proposta conceptual do terceiro tomo de **Mourir un peu**, intitulado **Grisserie** (jogo de palavras em francês com “grade” e “cinzento”, devido à diferente saturação dessa sequência, resultante de complicações na rodagem e na revelação). Esta última parte foi integralmente rodada em interiores – a própria casa de Saguenail e Regina Guimarães – onde cada divisão reproduz artificialmente uma zona diferente do mundo (China, Índia, Grécia, Marrocos, Chicago...). “Plano de trabalho: de manhã Corbe instala os cenários (...) enquanto no café escrevo o argumento da cena com Kiki; de tarde, em presença do cenário montado, redijo a planificação, instalo as luzes com Max; de noite filmamos. Oito dias febris. As lâmpadas (preciosas) estoiram umas atrás das outras. (...) Ao cabo de oito dias não nos resta nem uma lâmpada, nem um metro de película. A casa num pandemónio. Três semanas de arrumos.” Será esta a sequência que encerra o filme montada segundo um “trabalho sistemático sobre o falso-*raccord* no movimento”.

Aqui abre-se um intervalo de um ano em que o projeto fica algo parado, sendo que no Verão de 1985 se organiza uma terceira rodagem num “ambiente de trabalho abominável”, onde tudo corre mal e quase nada se aproveita. A ideia era filmar o segmento intermédio num plano sequência. No Inverno desse mesmo ano, e com renovado espírito, tenta-se de novo, num “ambiente de rodagem excelente, mas ritmo extenuante”. Desta feita o segundo “painel” (intitulado **Pouca Terra**) foca-se nos vários cafés do Porto e no modo como estes carregam uma série de marcas do colonialismo lusitano. “O movimento será o inverso de **Grisserie** onde um local único representava 7 cenários diferentes; desta vez uma centena de cafés representarão um espaço imaginário único. (...) a montagem rola sobre esferas. Experimento um método diferente: começo por montar a banda sonora e depois ajusto as imagens.” Eis-nos, finalmente, chegados ao Verão de 1986, meia década depois das primeiras filmagens, com uma longa-metragem feita aos solavancos, mas onde é o próprio tropeção que impele o filme para diante e o transforma no processo – Regina Guimarães escreveu, a

propósito de **Mourir un peu** que “há filmes cuja história íntima é feita de emendas. Mais vale emendar do que prevenir. Este filme restaura os objetos esquecidos e os emblemas gastos: trabalho de cerzir imagens que não reverte a favor de ninguém.”

Depois desta épica artesanal, chegamos, por fim, a **Mourir un peu** – o filme, o todo. O título é, de começo, todo um tratado: refere-se a um aforismo francês, “partir c’est mourir un peu”, dito no momento da despedida dos marinheiros e outros viajantes. Mas, sem o verbo “partir”, “morrer um pouco” é um desses belos oxímoros sobre o desalento das coisas – tanto dos viajantes, como dos artistas e dos seus magníficos projetos, que chocam com o pragmatismo das vivências. “Morrer um pouco” é, também, em certa medida, o contrário daquilo que **Mourir un peu** faz, já que nada no filme de Saguenail se fica pela metade, nada é tépido ou brando nestas águas agitadas de ideias formais. Como em quase todo o cinema do realizador – e aqui isso é ostensivo – filmar é um desafio autoproposto em que Saguenail se impõe uma série de pressupostos técnicos, formais, estéticos... e o filme resulta de uma superação dessas restrições. Ou isso, ou a apresentação de uma hipótese teórica (sobre as possibilidades da linguagem cinematográfica, sobre os modos da representação, etc.) para a qual o filme é o argumento que comprova a tese ou a refuta. Como ficou patente no “diário de bordo”, cada um dos três segmentos do filme procura responder a um conjunto de interrogações específicas, por vezes antagônicas. Sendo que, neste caso, é da conciliação dessas vontades em oposição que se produz algo que é mais poderoso do que uma dialética: antes um pensamento convulso que, através de uma série de choques internos e em permanente dispersão, caminha em direção a uma qualquer síntese formal (inesperadas, mas que se funda na esperança de um método de permanente autoquestionamento).

Ainda assim, há um aspeto que o “Diário de bordo” de Saguenail não refere e que me parece ser particularmente esclarecedor do modo como **Mourir un peu** agrega a natureza fragmentária da sua rodagem e da sua estrutura episódica. Esse elemento é a abertura, a sequência pré-genérico: partimos do interior de um saxofone, como se o próprio filme se formasse primeiramente a partir do som; a câmara descobre uma figura masculina que se perde sobre os papéis que se acumulam sobre uma secretária (uma máquina de escrever, vários textos, fotografias, tudo ao monte, tudo desmoronando-se no chão); a figura masculina larga a papelada e, muito descontraidamente, sobe a um banco e enforca-se (a força está fora de campo, ficamos apenas pelo banco que tomba e os pés que balançam); a coreografia dos pés faz aparecer, em profundida – sempre em plano sequência – a figura de Regina Guimarães que carrega um tabuleiro com chávenas e café, descobre o dependurado, grita (três cortes, três planos em *zoom* veloz sobre a boca – citação do grito na cena do atropelamento em **Douro, Faina Fluvial?**); o café escorre pelo tabuleiro para o chão; uma série de *raccords* que acompanham o líquido que desce a escadaria em direção ao mar; junto à praia uns pés; pegadas, inicia-se uma sequência de montagem toda feita sobre *raccords* de forma e movimento, onde o foco são os pés dos transeuntes, os sapatos, as caminhas, a saída do comboio; dos sapatos o foco passa a ser o próprio pavimento, ora em calçada, ora em pedra granítica, ora de cimento. A narração, em inglês e português, já havia entrado, é de tom memorialista. Este início é – em sentido lato – uma reinterpretação do esquema narrativo de Ambrose Bierce no famoso conto *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, todo ele contado sobre o ponto de vista de um homem que se enforca e que, no momento da vertigem da morte, sonha/imagina/lembra/deseja uma história de amor.

Mourir un peu é, em certa medida, um filme-estertor, um olhar de moribundo, um filme onde, às portas da morte – e já em delírio –, o homem ocidental é assombrado pelos fantasmas da sua própria mitologia. É que, a partir dessa sequência de abertura, todo o filme fica tocado por essa forma de onirismo que caracteriza dos arrebatamentos da meta. Com a consciência do seu fim, e diante da decadência do seu “império”, **Mourir un peu** revisita os mitos da epopeia dos navegadores (europeus, mas em particular, portugueses), investiga criticamente as consequências desses arroubos de domínio (o colonialismo, a escravatura...) e parodia a forma como se constrói a percepção do Outro a partir dos mecanismos de reprodução da cultura de massas (mais especificamente o cinema). É, portanto, uma divagação agónica pelos esquemas, as estruturas e as instituições que deram forma ao nosso mundo, leia-se, ao mundo europeu e norte-americano, o meu mundo, o mundo de Saguenail (vida a potente imagem do realizador dependurado por um tornozelo, como a carta

do tarot). A realizadora Filipa César, que programou o filme no âmbito do seminário Doc's Kingdom, afirmou neste sentido que se trata de uma “eloquente errância cinematográfica sobre o delírio da colonização, mitos, afetos e alfabetos, encantamentos, suas garras e guerras, e da consequente neurose do perpetrador de que sou herdeira e que impacta o universo coletivo da tugalândia continental.” *Touché*.

A sessão encerra-se com o “complemento”, **Mourir beaucoup (entre Nova Iorque e Cabul)**, filme que revisita o primeiro – e lhe acrescenta uma espécie de epílogo autorreflexivo – cerca de duas décadas depois. O segundo capítulo deste novo filme – e também o mais extenso – concentra-se numa transformação dos exercícios conceptuais de **Mourir un peu**, em particular na relação com a cidade e a sua transformação através de uma objetiva (desta feita com uma câmara de vídeo, o novo suporte da produção “marginal”). Onde o filme de 1981-1986 transformava a cidade num barco (e as telhas em ondulações), convertia uma multiplicidade de cafés num labirinto de iconografias coloniais e inventava diferentes regiões do mundo a partir do espaço doméstico; o novo filme, de 2004, regressa ao tecido urbano do Porto-Gaia e descobre nele reflexos dos dois polos que definiram o início do século XXI, de uma banda os Estados Unidos da América, do outro, o Afeganistão (daí o subtítulo **entre Nova Iorque e Cabul**). Após o atentado de 11 de Setembro, a polarização entre ocidente e médio-orientes tornou-se abissal e o poderio económico e militar da América chocou de frente com a guerrilha dos talibãs (numa guerra que se prolongou por duas décadas e que terminou com a entrega do poder político aos talibãs por parte dos EUA – ironia das ironias). Saguenail parte destas oposições – dois lados do mundo, dois continentes meridionalmente opostos, duas culturas, duas situações socioeconómicas, a força ocupando e o país ocupado, o terrorista e a figura de autoridade moral – e propõe um encontro violento e no limite da iconoclastia. O exercício é simples: filma os novos edifícios da cidade do Porto, prédios altos e de fachadas espelhadas, como se se tratassem de arranha-céus noviorquinos; em seguida, filma as casas em ruínas, os bairros delapidados, as fábricas e demais edifícios desmoronados (ou em vias disso), como se se tratassem dos despojos de um cenário de guerra no médio-orientes. Claro, é muito mais um comentário sobre o estado da cidade – na ressaca do Porto 2001 e já sob os efeitos da gestão municipal de Rui Rio – e menos um comentário sobre o estado do mundo.

Mas, regressando, mais uma vez, ao inesgotável “Diário de bordo”, Saguenail esclarece: “aos poucos fui-me apercebendo de que o percurso descrito era, no fim de contas, o meu. Que me tinha limitado a projectar imagens de mim próprio incarnadas por amigos, objectos... Ao cabo de 15 anos de cinema aceitei [passar] para a frente da câmara.” Se em **Mourir un peu** essa passagem para a frente da câmara era, acima de tudo, metafórica (a figura do realizador é um reflexo do espectador, de uma tradição, de um caldo cultural), em **Mourir beaucoup** essa passagem é bem literal (e bem frontal). É sobre o corpo – nu – de Saguenail que se produz o novo filme, ainda que este sirva apenas como “rampa de lançamento” para um processo de rememoração. A primeira parte deste filme (feito em dois capítulos e um posfácio) literaliza a ideia de assombração (através de vários efeitos de sobreposição), sendo que desta feita não se trata “das neuroses do perpetrador”, visitado pelos fantasmas coloniais da sua opressão, trata-se sim dos fantasmas da criação: o autor rodeado de espectros do seu próprio trabalho (excertos de **Mourir un peu**, **Amour en latin**, **Ma's sin**, entre outros) e da tensão que se gera entre o ímpeto criador e as obrigações familiares. O cineasta perdido, despido, sozinho, chamando pela mulher, bebendo, fumando e masturbando-se, sem orientação, desprotegido, frágil: eis o retrato cruel que Saguenail nos propõe de si mesmo. Talvez, o estado da cidade/mundo seja, também, um estado de espírito, uma bi-polarização das forças da ordem e do caos – tensão essencial da criação artística? Daí que todos os fantasmas pertençam ao núcleo familiar de Saguenail (companheira, filhos, netos, genro). E daí também que o “posfácio” conciliador seja, por fim, a consumação final desse desejo último de criação, já não a produção de uma obra de arte, mas a produção de uma prole; uma descendência.