

**IMAGENS EM
MOVIMENTO.
UMA CONVERSA COM
JULIÃO SARMENTO**

**Nuno Crespo
João Pedro Amorim**

PARTE I: Os primeiros filmes

Nuno Crespo – A conversa que queremos ter contigo é sobre o lugar que a imagem em movimento tem no teu trabalho, o qual tem consistido fundamentalmente em pintura, escultura, instalação, performance, etc. Por outro lado, achamos que seria interessante recuperar alguma memória de alguns dos teus trabalhos que desapareceram. Começamos pelo princípio. Qual foi o primeiro trabalho em imagem em movimento que fizeste?

Julião Sarmento – Como a maior parte dos artistas, desde pequeno que queria ser artista. A minha atitude face à representação e à actividade artística baseava-se sobretudo em duas coisas: na escrita e no desenho. Entretanto, era absolutamente cinéfilo. Em 1966 juntei dinheiro e, com a ajuda dos meus pais e da minha tia, comprei uma máquina Nizo, uma Super 8, que ainda tenho comigo. Comecei por fazer filmes familiares – muito comuns na altura. Intuitivamente percebi que podia comunicar através da câmara e comecei a fazer pequenos filmes sem história, que foram o princípio daquilo que ainda faço. Eram trabalhos muito limitados pelas bobines de filme Super 8, que tinham cerca de 3 minutos cada. O primeiro filme que eu fiz chamava-se *Graça de Sua Graça* (1967) e era sobre uma rapariga que se chamava Graça. Trata-se de um jogo de palavras, coisa que nunca deixei de fazer no meu trabalho. *Graça de Sua Graça* quer dizer *Graça de Seu Nome*. Das doze bobines que constituíam este trabalho só sobrou uma.

NC – Como é que era esse filme?

Era uma espécie de paisagem romântica sobre uma rapariga (minha namorada na altura), filmado em vários pontos de Lisboa. Ao mesmo tempo que comprei a máquina comprei um pequeno *splicer* pequenino e uma mo-viola – curiosamente ainda tenho esse material. Este filme tinha muitas referências, por exemplo uma banda sonora do Charlie Parker. Quando queria fazer a imagem fixa punha a máquina no tripé. Já quando queria mexer a imagem com a máquina a rodar, numa espécie de *travelling* manual, tinha a máquina numa mão e o iluminador na outra. Este foi o primeiro filme que fiz com guião para ser uma obra de arte.

NC – Estas primeiras Super 8 eram experiências ou já tinhas um pensamento de produção?

Eram completamente experimentais. Estava a tentar perceber como é que a imagem em movimento funcionava e como diferia de outro tipo de

linguagem artística. Qual era a diferença entre eu fazer um filme ou um realizador de cinema fazer um filme? Eu queria fazer cinema, mas sabia que nunca poderia ser um realizador de cinema. Por muitas razões. Em Portugal não havia cinema. Mas também nessa altura já percebia que era, e sou, absolutamente individualista. E o cinema é uma arte de partilha, faz-se em equipa. És tu, és o *cameraman*, és o iluminador, és a *script girl*. São duzentas pessoas ou mais para fazer um filme. Quando eu filmava com a máquina numa mão e com o iluminador noutra, podia perfeitamente pedir a um amigo que operasse o iluminador. Mas queria fazer tudo sozinho.

NC – Estes trabalhos eram mais motivados pelo interesse no cinema ou por uma espécie de prolongamento do que já estavas a fazer nas tuas pinturas?

Pelas duas coisas. Porque me apetecia ir para lá da pintura. Não me chegava. E o meu interesse pelo cinema ajudou, de uma maneira muito simplista, a dar vida às pinturas. A fazer uma espécie de quadros vivos. E comecei a perceber, por ler, e pelos cineclubes, que a arte não era só fazer pintura de cavalete e fazer desenhos. Havia outras coisas, muitas referências artísticas no cinema e muitas referências ao cinema na arte. E comecei a conjugar as duas coisas. Apareceu-me de uma maneira extremamente natural. O que é curioso no meio disto tudo é que, quando comecei a fazer cinema, não sabia quem eram o Stan Brakhage ou o Andy Warhol! Pensa que vivíamos em Portugal.

NC – Pois, é antes do 25 de Abril.

Ninguém sabia quem era o Andy Warhol nos anos 60 em Portugal. Era um tipo de informação que era completamente sonogada. Mas há o *zeitgeist*; por alguma razão comecei a trabalhar em cinema como muitas outras pessoas no mundo. Em Portugal, nessa altura, ninguém via filmes completos, víamos a metade dos filmes. Porque tudo o que dizia respeito a sexo, a moral, religião ou política era cortado. Agora imagina um filme em que tudo isso é cortado. O que é que tu vês? Vês a personagem a ir à padaria, a acordar de manhã... Por isso comecei a frequentar Cineclubes, que eram normalmente povoados por estudantes antifascistas. Em Portugal havia o ABC, o Cineclube Universitário, a Procuradoria dos Estudantes Ultramarinos, e eu pertencia a todos. A malta dos cineclubes, às vezes, conseguia arranjar filmes menos cortados. Mas estávamos sempre atentos, com medo que entrasse a PIDE por ali adentro para parar a sessão e prender-nos a todos.

CONVERSA



NC – Entraste nas Belas-Artes em 1967, na mesma altura em que estavas a fazer a *Graça de Sua Graça*. Fizeste primeiro o filme?

O filme é anterior à minha entrada nas Belas-Artes. O Fernando Calhau foi a primeira pessoa que conheci lá, em Setembro de 1967. O Calhau era espertalhão e tinha muita informação porque o pai dele era um excelente artista gráfico e um fervoroso antifascista. Tinha acesso a informação que eu não tinha. Por exemplo, foi ele que me falou no Andy Warhol pela primeira vez. Começamos a ir à biblioteca da Embaixada Americana na Duque de Loulé, porque o pai dele lhe tinha dito que os tipos da biblioteca tinham umas revistas de arte americanas que podíamos consultar. Mais: quando passava o prazo dessas revistas eles davam-nas a quem as quisesse.

NC – Achaste isso um petisco...

Eu e o Calhau, uau! Fomos lá e então era *Artforum*, *Art in America*, *ARTNews*, já antigas. Foi assim que começámos a aprender.

NC – E achas que foi esse contacto com essas revistas, numa fase tão precoce do teu trabalho, que te orientou para o espaço norte-americano? Porque os teus pares em Portugal tinham uma ligação muito mais forte com a cultura francófona.

Com certeza, mas também por uma questão de reacção. Não te esqueças que as gerações reagem, são sempre reactivas. Para nós tudo era francófono, logo a começar pelo José-Augusto França que só de nome já era francófono. Fora a França, viva a América! Começámos a ver as revistas e nós gostávamos era do Andy Warhol, não da Escola de Paris. Gostávamos do Donald Judd, queríamos lá saber do Mathieu! Por gosto pessoal e geracional. Nós ficávamos muito mais pasmados a olhar para o Beuys e para o Warhol, do que para as pinturas da Vieira da Silva, que para nós eram uma chatice. Hoje em dia temos uma olhar completamente diferente sobre as coisas.

NC – Muitos destes teus trabalhos iniciais desapareceram. Como é que desapareceram?

Desapareceram todos ao mesmo tempo. Em 1976 logo a seguir ao 25 de Abril, fui convidado para trabalhar na formação da Secretaria de Estado da Cultura pelo David Mourão-Ferreira e por sugestão do Eduardo Prado Coelho. Estive lá até 1985. Eu e o João Vieira, que também estava na Secretaria de Estado, fomos destacados para ir tomar conta da Galeria Nacional de Arte Moderna, que também era conhecida pelo nome Galeria de Belém, que ficava

no Mercado do Povo num terreno hoje em aberto em frente do CCB.

Era um edifício temporário que tinha ficado da Exposição do Mundo Português de 1940 e onde, antes do 25 de Abril, se faziam exposições de artesanato, labores e coisas deste género. Era um hangar gigantesco, com espaço e muitas salas, onde raramente aparecia alguém. Passava lá o dia todo sozinho e então resolvi montar lá o meu atelier. Tinha lá tudo: negativos, fotografias, trabalhos, filmes, etc.

NC – Já nessa altura tinhas essa pulsão de guardar tudo?

Tinha, mas depois foi afectada e exagerada por causa disto. No dia 20 de Agosto de 1981, vinha eu no comboio do Estoril e começo a ver pela janela do comboio montes de fumo e sirenes, quando me aproximava de Belém. Tinha havido um curto-circuito e a Galeria Nacional de Arte Moderna tinha ardido com todo o espólio que estava lá de arte contemporânea portuguesa: a colecção do SNI (Secretariado Nacional de Informação), coisas do Noronha da Costa, do Ângelo de Sousa, entre outros. O meu atelier ardeu com tudo o que lá estava. Só escapou aquilo que estava em casa dos meus pais, em minha casa ou que estava a circular em exposições. Por exemplo, os filmes *Faces* e *Sombra* (ambos de 1976), escaparam por estarem numa mostra de cinema experimental em Toronto. Hoje em dia as coisas são muito mais sofisticadas, não se manda o original, mas uma cópia de exibição. Naquela altura nós não tínhamos dinheiro, portanto enviava-se o original todo montado à mão – os filmes coladinhos com fita-cola.

NC – Que te lembres quantos filmes desapareceram? E como eram eles?

Não sei quantos eram, mas creio que cerca de 17. Lembro-me mais ou menos de alguns, mas estamos a falar de há cinquenta anos, por isso, não era capaz de refazê-los tal e qual como eram.



PARTE II: Uma nova lógica de produção

NC – Os teus primeiros filmes eram experiências e relativamente simples. Esta lógica acompanha-te até meados dos anos setenta. Depois estás quase vinte anos sem fazer imagem em movimento. E quando voltas a fazer, qual é o teu primeiro trabalho?

Não é até meados dos anos setenta. Os últimos vídeos que fiz nesta fase foram o *Blue Triangle* e o *Landscape* em 1980. Houve um grande hiato até 1996, quando fiz o *Sem título (BL 1)* e o *Sem título (BL 2)*.

NC – Que já introduz uma nova lógica?

Nesse caso introduz só uma lógica de montagem godardiana. Tanto o *(BL 1)* como o *(BL 2)* são praticamente feitos só com montagem. São filmes com dois ecrãs, sendo que um ecrã foi filmado de propósito e o outro é uma montagem de imagens já existentes. No *(BL 1)*, o ecrã da direita – ou o de cima –, é uma colagem de filmes pornográficos dos anos sessenta e setenta, Super 8, em que tudo o que era pornográfico é retirado do filme. O filme começa com as pessoas vestidas e assim que aparecia algo explicitamente sexual, essa parte era sempre cortada. Portanto tudo o que se via era completamente inocente.

NC – Era o não pornográfico do pornográfico.

Só que se tornava muito mais pornográfico! A parte da esquerda era eu a subir umas escadas intermináveis em Alfama, que filmei sozinho em Super 8 e montei em *loop* – e a escada nunca acabava. No segundo, o *(BL 2)*, o ecrã da direita tinha um excerto de um filme em *loop* e no ecrã da esquerda estava eu sentado numa taberna. Só se via as minhas mãos e um copo, a beber bagaço e a trautear o *Mudar de Vida*, do Paulo Rocha, a música do Carlos Paredes. Aí já pedi a um amigo para me filmar, mas a produção era ainda bastante incipiente.

NC – Qual foi o filme que se seguiu?

Terá sido o *Untitled (Following)* (1999). Nesse já tive uma equipa a trabalhar comigo – foi aí que comecei a trabalhar com o Rui Poças. Mas ainda não havia guião. Eu queria que a câmara seguisse à Ozu, ou à dog's eye, como se chama em cinema, a Sofia Aparício por uma rua acima e que nunca parasse. E na outra imagem o filme passava ao contrário, parecia que ela vinha a andar para trás. Era apenas arranjar uma maneira de a seguir e filmá-la num *chariot*, perto do chão, atrás dela. As duas imagens eram projetadas numa mesma superfície, em espelho ou um em frente do outro.

NC – Não te estarás a esquecer do *Urban Corpo* (1997) e do *ECLISSEOTTOEMEZZO* (1998)?

Não me estou a esquecer. Não me referi ao *Urban Corpo* porque foi uma instalação que fiz inteiramente no Japão. E o *ECLISSEOTTOEMEZZO* não é um filme filmado por mim. É o filme *Eclisse* de Michelangelo Antonioni, projectado com o som do filme *Otto e Mezzo* de Federico Fellini.

NC – Antes de avançarmos. Vais para Los Angeles em 1989. Que transformações é que esse período trouxe à forma como vias o teu trabalho com imagem em movimento?

A minha relação com Los Angeles é tão profunda e tão apaixonada porque é a terra do cinema. Agora se isso modificou a minha maneira de fazer cinema ou se isso modificou a minha maneira de ver a imagem em movimento, não sei bem. Enquanto lá estive não fiz filmes.

NC – Voltas para Portugal e introduzes no teu trabalho mecanismos de produção mais habituais no cinema americano. Porque tu sempre tiveste este impulso muito mimético – quando descobres alguma coisa nova, queres imitar e fazer igual.

Absolutamente. Sou curioso. Mas também comecei a pensar que pretendia outra coisa dos filmes que andava a fazer. Estava a trabalhar num mundo analógico e entramos num mundo digital. Trabalhava com uma máquina de filmar, e como não havia laboratórios em Portugal, os filmes iam para Espanha ou para a Alemanha e depois demoravam muito tempo. Só quando regressavam é que podia fazer a montagem e a montagem era feita à mão com uma moviola. Com o vídeo entramos no mundo digital do qual eu não percebia nada. Antes disso já tinha começado a trabalhar com vídeo, que era um meio ainda incipiente. Aliás, essa foi uma das razões porque me convidaram para ir para a Secretaria de Estado da Cultura. Uma das coisas que se fez na Galeria de Arte Moderna foi um gabinete de vídeo: com um estúdio e material. A Secretaria ia actualizando o estúdio que estava à disposição dos artistas que o quisessem utilizar. Quando ardeu a Galeria Nacional de Arte Moderna tínhamos ali um estúdio espectacular. Comprámos cinco ou seis Sony Portapack, que eram os vídeos que havia nessa altura. Era completamente incómodo, tinha uma câmara e um gravador e tu andavas com aquilo às costas a filmar. Mas era assim que o Beuys filmava, era assim que o Acconci e o Bruce Nauman filmavam.

NC – Os teus filmes Super 8 são muito impressionantes. São experiências relacionadas com uma impressão de um determinado momento. E quando mudas o teu modo de pensar e fazer filmes, introduzes uma ideia de narrativa e guião. Nesse aspecto, *Doppelgänger* (2001) funcionou como matriz para os teus filmes seguintes. Passas a trabalhar com um guião, com uma equipa e a ter produção. Como é que surgiu este trabalho?

Surgiu porque a ideia do duplo e do sistema binário é omnipresente no meu trabalho: e essa é a ideia fundamental do *Doppelgänger*. Apeteceu-me fazer um filme sobre isso e sobre o futuro, sobre o tempo e o espaço. Repara que o futuro é tudo o que se segue imediatamente a isto que eu estou a dizer. Já estamos no futuro do que eu acabei de dizer há um segundo. Aliás, a deixa do Amândio [personagem masculina do *Doppelgänger*] para elas é: «Este é o momento exacto antes do futuro». Frase esta que está sempre a repetir. Interessava-me a ideia de te poderes perder na identidade das pessoas. Por isso é que as duas mulheres trocam de papéis durante o filme.

NC – Tens outro trabalho com o mesmo título?

Sim. Esse outro *Doppelgänger* era um trabalho de slides, um carrossel em cima e um carrossel em baixo, com a Ana Cristina Oliveira e a Ana Isabel, e uma maquilhadora. O trabalho começa com uma das raparigas que, slide a slide, se vai transformando na outra através da maquilhagem. Portanto, o primeiro slide é uma como ela é, e no último slide ela é a outra. Hoje em dia com o *morphing* isto é a coisa mais fácil de se fazer. Mas naquela altura não foi fácil. Contratei o Daniel Malhão que foi fotografando as raparigas ao ritmo das intervenções da maquilhadora.

NC – Este novo processo de trabalho trouxe-te alguma novidade?

Trouxe mais liberdade. Em vez de ter o meu próprio equipamento passei a alugar e a ter um produtor ou uma produtora. Passei a ser um realizador no verdadeiro sentido da palavra. Isso dá-me muito mais responsabilidade, mas também muito mais liberdade. Em vez de individualmente fazer as coisas, dirijo uma equipa que as executa.

NC – É interessante estares a dizer isso, porque muitos cineastas dizem o contrário. Que a máquina de produção do cinema é tão limitadora que a grande vantagem do digital é poder-se voltar a uma relação individual.

Tu, a câmara e não precisas de mais ninguém. Com uma única câmara consegues captar imagem, som, a iluminação do dia pode muito bem funcionar. Isto é uma reconquista da liberdade?

Mas as minhas equipas são para aí seis ou sete pessoas, não é mais do que isso. No fundo é tudo família. São pessoas com quem eu trabalho sempre, o Rui Poças é o meu director de fotografia desde sempre. Sei como quero as imagens, mas tenho alguém que sabe fazê-las melhor do que eu. É um facto que qualquer dia se faz um filme com o telemóvel. Têm tanta qualidade ou mais do que a câmara com que, por exemplo, fiz o *Doppelgänger*.

NC – Dizes que ganhas mais liberdade, mas tiveste de te sentar a escrever um guião e o trabalho de preparação é muito mais exigente.

Claro que sim. Há uma parte anterior, uma espécie de antecâmara da realização, que é muito diferente nestes casos. Nos meus primeiros trabalhos, as coisas eram muito mais *kitchen table*, ou seja intuitivas. De todos os filmes que fiz o mais elaborado a este nível é *Cromlech* (2010). Foi a minha primeira e única encomenda. O Delfim Sardo, curador da representação oficial portuguesa na Bienal de Arquitectura de Veneza, pediu-me um filme sobre uma casa do João Luís Carrilho da Graça. Se não fosse uma encomenda jamais teria feito uma obra destas.

Neste trabalho tive que jogar com duas coisas. Primeiro, fazer um guião que obedecesse à especificidade da encomenda, ou seja, falar e mostrar uma casa. E segundo, tive de criar os diálogos e a razão pela qual as coisas existem neste filme: porque é que as raparigas estão dentro daquela casa, porque é que se movem como movem, etc.

Foi muito importante ver se era capaz de fazer um trabalho meu, totalmente meu, mesmo sendo uma encomenda.



PARTE III: A mulher pintada e a mulher filmada

NC – Na tua escolha de actrizes ou modelos, o que é que toma a primazia? Há um grupo de mulheres que filmaste e pintaste nos teus primeiros trabalhos que eram as mulheres que estavam à tua volta.

É uma coisa doméstica. São as minhas amigas, ou os meus amigos. Por exemplo, no *Doppelgänger*, a Ana Isabel, com quem trabalho sempre, é minha amiga. O Amândio Coroado é o actor porque é meu amigo. As coisas não têm outro segredo a não ser este. Essa relação existe em todos os filmes que faço. Com a excepção de *Parasite* (2003), em que precisava de uma *stripper*. Aqui não dava para filmar com uma das minhas amigas. Até porque é um filme muito complexo, filmado ao contrário. Ela começa o filme toda nua e veste-se. Como o filme se passa ao contrário, tu pensas que ela se está a despir e não a vestir e os gestos são muito estranhos.

NC – Em *Parasite* utilizas uma *stripper* profissional e em *Jolie Valse* (2007) utilizas as dançarinas.

Os dois trabalhos não são a mesma coisa. No *Jolie Valse* uso música folclórica francesa de acordeão, e não resisti a convocar a intimidade. A dançarina de saia preta é irmã da Isabel, minha mulher, e gosta do folclore regional francês. Para encontrar a outra dançarina é que fui fazer um *casting* aos Alunos de Apolo, para tentar encontrar uma profissional das danças de salão, mas para dançar uma música totalmente diferente da sua formação.

NC – Percebo esse argumento, muito pragmático, de usares mulheres, homens e os meios que estavam mais próximos de ti e que isso sempre foi muito determinante nas escolhas que foste fazendo. Mas, no caso das mulheres, todas têm determinadas características que reconhecemos nas tuas pinturas e nos teus desenhos.

Sim, são giras. E eu gosto delas.

NC – E ficam bem de vestido preto.

Na realidade é isso. Porque procuro nelas alguma verosimilhança com as pinturas que faço. São uma espécie de personagens das pinturas que saltam cá para fora.

NC – Isso quer dizer que as imagens-matriz do teu trabalho são as que encontramos na pintura?

Sim, seguramente.

NC – Porque é que nas tuas esculturas e pinturas não há caras e nos filmes mostras sempre os rostos?

Em determinada altura do meu percurso, não havia retratos. A única coisa que me interessava quando fazia aquelas representações eram as manifestações genéricas de um género. Tu olhares para ali e saberes que aquilo era uma mulher, um homem, um cão, ou o que quer que fosse. Não era nem a Teresa, nem a Margarida, nem a Ana. Era uma mulher. Já no meu trabalho de vídeo ou de cinema, são sempre retratos de pessoas concretas. Nas pinturas não me interessava fazer o retrato, interessava-me focar apenas no género no sentido de *gender*. Em teoria poderia fazer um filme em que nunca mostrasse as cabeças, mas não é isso que me interessa.

NC – Por isso é que os teus filmes não são só um prolongamento das tuas pinturas, mas acrescentam uma outra dimensão. Porque não estamos a falar do caso, como alguns artistas fazem, de encenar as pinturas, numa espécie de *tableau vivant*. Há coisas que se contaminam, há muitos elementos diferentes que se introduzem no teu trabalho, a partir da imagem em movimento. Achas que há alguma verosimilhança ou alguma proximidade entre a mulher pintada e a mulher filmada?

A mulher filmada é um retrato, já não é uma mulher genérica das mulheres que eu pinto.

NC – Na tua obra há uma esfera de afecto muito presente, sobretudo nos filmes e nas fotografias. Filmaste a tua filha, o teu filho, as tuas namoradas, a tua mulher actual, a tua ex-mulher Helena, etc. São quase filmes de família. Já nas tuas pinturas, nos teus desenhos ou nas tuas esculturas não há relação nenhuma com o teu contexto afectivo. Isso é uma escolha deliberada?

O desaparecimento dessa linguagem familiar nas pinturas, esculturas, desenhos não é deliberado. Acontece porque acontece. Já a consciência da proximidade da família nos filmes e nas fotografias é deliberada. Eu não perdi aquilo que marcava os meus primeiros filmes, que eram uma espécie de experiência vinda da prática do filme familiar. Mas feito de uma maneira sofisticada, feito para ser obra de arte. Ainda hoje utilizo a família e as pessoas que me são próximas. Para mim, um filme é um exercício de grande intimidade.

PARTE IV: *Close* (2001)

NC – Só tens um filme em colaboração que é com o Atom Egoyan. Como surgiu esse projecto?

De uma maneira muito simples. O primeiro filme que vi dele foi o *Exotica* (1994), e achei-o uma verdadeira obra-prima. Encomendei todos os filmes dele e fiquei completamente cilindrado.

Um dia estava a falar com o curador Michael Tarantino [1948–2003] e disse-lhe que adorava o Atom Egoyan. Por coincidência eles eram amigos e ele quis-mo apresentar. Passadas duas ou três semanas, telefona-me e diz:

- Nem queiras saber. Fui jantar em Toronto com o Atom Egoyan. Falei-lhe de ti e no teu interesse em conhecê-lo. Ele disse que tinha visto a tua exposição na Sean Kelly Gallery e adorou o teu trabalho. E se vocês fizessem um trabalho em conjunto?
- Eu alinho.
- Já falei com o Atom e ele também quer fazer. Têm que se conhecer.

Ele ia ser o presidente do júri do prémio Luigi de Laurentiis do Festival de Cinema de Veneza em 2000 e eu fui lá ter para o conhecer. Maravilhoso! Demo-nos como Deus com os anjos. Começámos a corresponder-nos e chegámos à conclusão de que iríamos fazer o *Close* (2001). Quando estávamos mais ou menos a meio da pós-produção, o Michael Tarantino telefona-me e dá-me uma notícia fantástica. O Harald Szeemann [1933–2005; foi director artístico da Bienal de Veneza entre 1999 e 2001] tinha ouvido falar do nosso projecto e queria convidar-nos para estrearmos o filme na Bienal de Veneza de 2001. Foi assim que este projecto estreou na *The Plateau of Humankind*. Curiosamente, a última Bienal de que Szeemann foi comissário.

NC – O *Close* é um momento muito singular na sua dimensão instalativa. Como é que chegaram àquela decisão?

Muitas conversas a pensar sobre perversidade. A perversidade que eu tinha no meu trabalho, na perversidade que o Atom tinha no trabalho dele e começámos a pensar que talvez fosse interessante encontrar alguma coisa *quirky*. Chegámos à conclusão de que íamos fazer um homem de boca aberta com uma mulher a cortar as unhas dos pés na boca dele. Mas se fosse só isto qual

era o interesse? Por isso decidimos fazer um filme que o espectador não pudesse ver. Mas também não o queríamos tapar totalmente, queríamos que o espectador o visse excessivamente.

NC – Como é que se vê excessivamente?

O ecrã é tão grande que não se consegue ver totalmente a imagem. Sabemos que ela está lá, ela é-te apresentada com a maior das generosidades, mas não a vês, porque é grande demais para qualquer um de nós. A história perversa de uma imagem perversa, apresentada de uma maneira não convencional que impede a visão normal de um filme.

NC – E como é que montaram este projeto? À maneira das artes visuais ou à maneira do cinema?

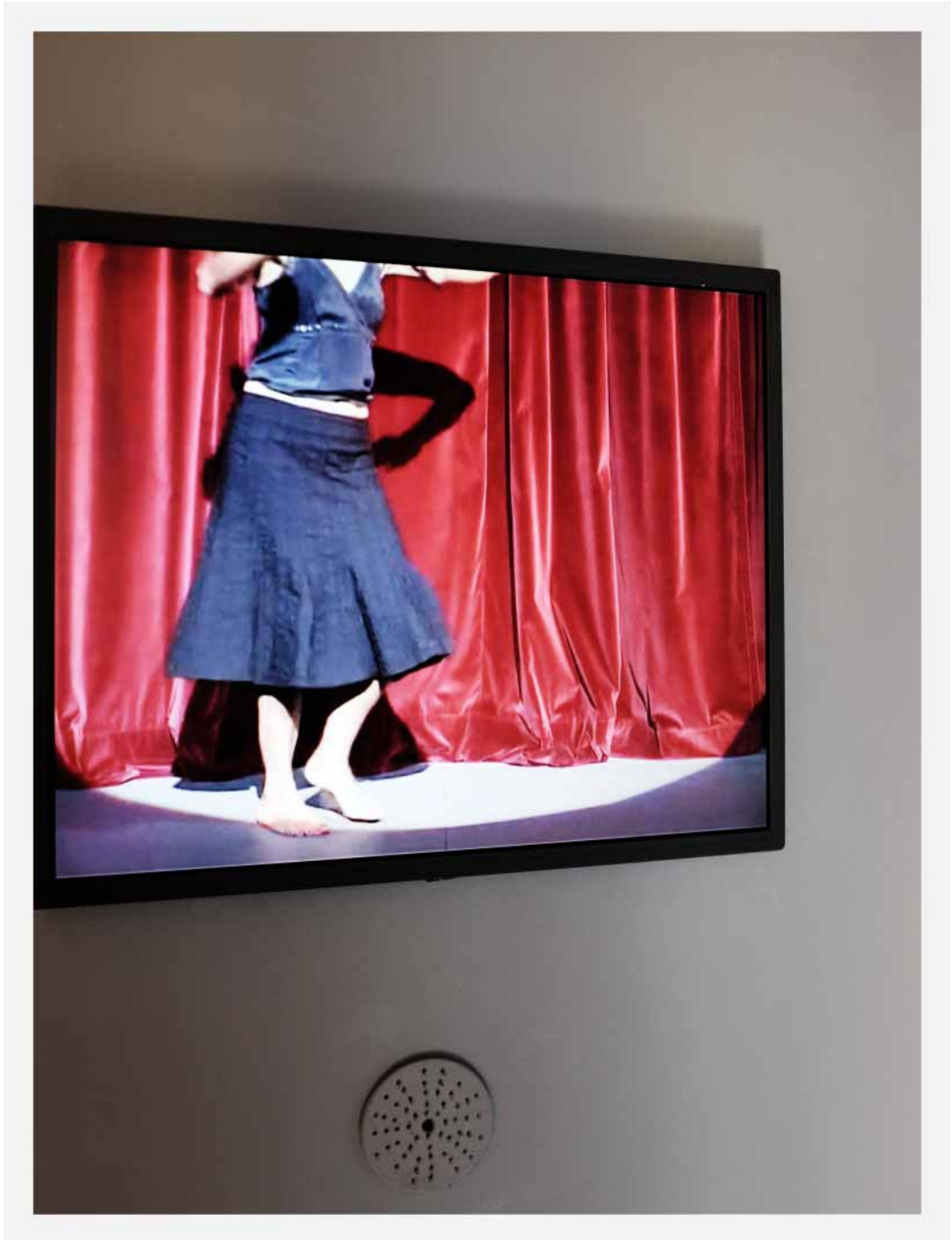
Como ele tinha mais prática nestes projectos do que eu, sugeri que ele fizesse uma estimativa de quanto é que isto nos poderia custar. Passadas cerca de duas semanas ele manda-me um calhamaço. O filme custaria cerca de 350 000 dólares. Aquilo era carros de *catering*, pagar a sindicatos, mais viagens, etc.

NC – E como reagiste?

Fiz as contas, falei com Rui Poças e chegamos a um valor irrisório que era para aí cem vezes menor do que o orçamento inicial. Por isso a imagem foi toda feita por mim em Lisboa e o som gravado e misturado pelo Atom no Canadá.

NC – Só mais uma pergunta sobre a instalação dessa obra. Não deixa de ser curioso que tendo o teu trabalho uma significativa dimensão instalativa e escultórica, que nunca antes o tivesses feito. Por exemplo colocar a imagem em movimento no meio das tuas esculturas.

Eu não sou um artista rico. Tenho dificuldades económicas, sempre tive. Tenho uma família grande e o vídeo é uma coisa cara. Eu não faço tanto vídeo como gostaria de fazer porque é caro. Se eu pintar um quadro, ou fizer uma escultura, faço-o com os materiais que tenho no atelier.



PARTE V: A especificidade da imagem em movimento

NC – Falaste no princípio desta conversa sobre o papel que a imagem em movimento tem no teu trabalho. Que é lugar de experimentação e um prolongamento das tuas pinturas.

Não é só das minhas pinturas. É uma extensão, um braço dos vários que constituem a minha obra. A minha relação com o cinema não é mais nem menos importante do que o meu trabalho em pintura, desenho, instalações, som ou escultura. No fundo, são instrumentos para eu construir uma realidade. E essa realidade é o meu discurso. É isso que me interessa e é isso que procuro dizer. Depois tenho de perceber qual a melhor maneira de interpretar ou representar esse discurso. Uma vez é fazer uma pintura, outras um desenho. Mas outras tenho mesmo de fazer um filme ou um vídeo. São um instrumento de trabalho e uma das linguagens que utilizo para transmitir o que me interessa.

João Pedro Amorim – Todos os teus trabalhos em imagem em movimento são muito cinematográficos, quase fragmentos de filmes imaginários. Para o espectador fica uma sugestão de um certo universo mais vasto do qual só vemos uma pequena parte, onde estes trabalhos existem. Interessaste esse fora de campo, o que está para além das imagens?

Interessa-me o espaço entre uma coisa e outra, nunca o durante, o antes ou o depois. É o espaço entre as coisas, é o espaço entre o tempo. A minha obra é muito fragmentada em qualquer um dos seus meios. Interessam-me estes pequenos fragmentos, aparentemente desconexos, que de repente se agigantam em termos da percepção. Nesse sentido os meus trabalhos são extremamente abertos. É óbvio que quando faço qualquer coisa sei aquilo que quero dizer, mas interessa-me que as obras estejam abertas a múltiplas interpretações. Se eu fizer um trabalho que tenha um princípio, um meio e um fim, e que seja taxativo e rígido, essa multiplicação de leituras torna-se muito mais difícil. Preciso de fazer algo mais aéreo e volátil, para que essa multiplicidade aconteça.

JPA – A tua obra parece construir-se em torno de uma série de códigos ou elementos recorrentes, como o corpo feminino, o desejo, o mar...

Uma vez consciente outras inconscientemente, utilizo os mesmos mecanismos como uma espécie de chaves de descodificação. Não utilizo esses elementos mais ou menos simbólicos para serem descodificados, mas enquanto sistemas de linguagem.

JPA – Outro elemento importante são as referências literárias e textuais.

Em todo o meu trabalho a palavra escrita é uma coisa importante e a literatura está sempre presente. Uma vez de maneira objectiva outras de forma subjectiva. Se vires o *Lacan's Assumption* (2003) e não leres o título, não vais poder entender essa obra. Quando se lê o título, aqueles quatro sketches têm um significado completamente diferente. A leitura da obra é transformada pelo seu título. Esse é um jogo que faço sempre e que faz parte da minha história de leitura, de literatura e do meu interesse pela palavra escrita. Os títulos das minhas obras quase nunca correspondem àquilo que se vê, mas criam uma relação entre texto e objecto representado. Isto significa que o título, enquanto palavra escrita, não é uma ilustração, mas mais uma ideia que se junta ao todo da obra. Nas pinturas, o título é como se fosse mais uma pincelada – sem ela, o quadro seria totalmente diferente. Nos filmes e nos vídeos, o título são mais 10 fotogramas porque todos eles têm uma história. Por exemplo, *Toile* (2006) e *Doppelganger*, têm um double-meaning. *Toile* é tela, um espaço branco onde se faz qualquer coisa. Mas se se ler ao contrário torna-se Eliot. E o que a actriz desse filme, nesse caso a minha filha, está a ler é o *The Waste Land* de T.S. Eliot.

JPA – E quais são as propriedades específicas do vídeo ou do filme que te interessam? É a temporalidade, a repetição?

A temporalidade e o movimento são fundamentais. Eu posso olhar para um quadro durante um segundo ou durante uma hora, mas na realidade a partir do momento em que o nosso olho pousa no quadro ele está visto, é aquilo. A visão de um quadro não tem um tempo, o seu tempo é aquele que nós escolhemos. Enquanto que um vídeo, ou um filme, tem um tempo determinado. Tem o tempo em que começa e o tempo em que acaba. Por exemplo, quando vemos o *Sleep*, do Andy Warhol, que é John Giorno a dormir, só vemos a obra completa quando a vemos na sua duração total. Não é ver dois fotogramas, porque a importância dessa obra é o tempo que passamos a ver John Giorno a dormir. Este sentido de temporalidade não existe quando olhamos para uma pintura. Sabe-se que um espectador normal demora dois segundos a ver um quadro num museu.

NC – É cegueira?

Olhas para as Meninas do Velázquez, dois segundos! Mas o que é um facto é que olhar para uma pintura, ou olhar para uma escultura não tem tempo, é o tempo que quiseres: muito, pouco ou nenhum. Enquanto que

numa imagem em movimento o tempo é fundamental. Por outro lado, os quadros estão sempre ali, são sempre os mesmos. A nossa interpretação é que pode mudar. Numa mesma pintura, podes descobrir coisas que nunca antes tinhas visto. Trata-se de uma nova descoberta com uma realidade estática que já existia e sempre lá esteve. Enquanto que no esquema das imagens em movimento as coisas estão sempre a mudar e a mutação acontece dentro do ecrã, dentro do espaço visual que estás a dominar.

JPA – Tinhas referido que a ideia de futuro sempre te interessou muito.

O cinema tem que ver com isso. A imagem que estou a ver agora é o princípio da imagem que vou ver a seguir. Coisa esta que me faz muita confusão e que me interessa muito. Regresso à frase que o Amândio diz no *Doppelgänger*: «este momento agora é o momento exacto antes do futuro». Já está.