



SÍNTESSES E RELEVOS: A SOBREPOSIÇÃO DE IMAGENS E O 3D COMO ASAS PARA A IMAGINAÇÃO HÍBRIDA NO CINEMA DE EDGAR PÉRA

Fabiano Pereira¹

Apresentação

Nesta entrevista, o cineasta português Edgar Pêra conta como funciona sua proposta de elaboração imagética, como ela é motivada e como ela norteou sua carreira iniciada nos anos 1980. Autor de mais de 55 títulos de variados formatos de registro e de exibição, o diretor ainda é muito pouco conhecido pelo grande público brasileiro. Várias dessas obras trazem fartos exemplos de imagens construídas por montagem em sobreposição a partir da combinação de outras duas, efeito potencializado nos anos 2010, quando o português passou a filmar em 3D. Seus filmes circulam mais pelo circuito de festivais mundo afora, cada vez mais pelos alternativos, e não costumam contar com endosso da crítica especializada. Pêra indica como seus trabalhos processam referências tanto de vanguardas cinematográficas quanto *pop*, sejam estas de ficção científica, do horror fílmico e mesmo da música e da literatura, que inspiram sua estética *neuropunk*.

Com 55 títulos listados como diretor no portal IMDb, o cineasta lisboeta Edgar Pêra tem uma das produções mais consistentes de experimentação audiovisual em língua portuguesa. Em seu próprio site², o realizador contabiliza mais de cem obras desde 1985, uma filmografia composta por trabalhos para cinema, TV, espetáculos chamados cine-concertos e produções exclusivas para exibição em museus e galerias de arte. Suas primeiras realizações seguiam o que ele chama de estilo *neuropunk*. Nos créditos de suas obras ele também consta como Mr. Ego (roteiros e pinturas), Man-Kamera (imagens) e Artur Cyanetto (sons e música). Em suas configurações inusitadas, irreverentes e convidativas para leituras em camadas contrastantes de imagens e sons, a montagem espacial (MANOVICH, 2001) se revela como um recurso fundamental para estabelecer redundâncias e dicotomias, que se alternam sem aviso prévio conforme ele sobrepõe diferentes imagens e experimenta os resultados.

¹ Fabiano Pereira é bacharel em comunicação social, jornalismo e design digital, além de mestre e doutor em comunicação audiovisual, pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM). Atualmente, realiza pesquisa de pós-doutorado em história sob a perspectiva cinematográfica na Universidade de São Paulo (USP).

² Redes sociais: edgarpera.org | instagram.com/edgar_pera/ | youtube.com/@edgarpera

Em parceria com o escritor elementalista Manuel Rodrigues, Pêra fundou a Akademya Luzoh-Galaktika (1996-2000), para pesquisa e produção de trabalhos transmídia, o que rendeu curtas-metragens como o musical “Zombietown 23” e o documentário em 16 min. “Lisboa 25 de Abril: Aventura para a Demokracya - Boa 345 A.E.”, além do filme com alunos “As Dezaventuras do Homem-Kâmara Epizohdyus 113 & 115” e o longa “A Janela (Don Juan Mix)”. A história recente de Portugal, em especial seu processo de democratização, é tema recorrente no trabalho de Pêra, mas sua abordagem se mantém distante de intuições documentais ou didáticos, ao menos em termos tradicionais. Com ironia e sátira, ele dilui de modo expressivo e poético as fronteiras entre ficção e realidade, mundo objetivo e o onírico. Há em seus filmes influências do cinema mudo, como a da cinematografia alemã e a russa.

A trajetória do diretor português tem início ainda nos anos 1980 com videoclipes, instalações, performances e curtas-metragens que “revelam-se profundamente influenciados pela estética fragmentária de colagem punk” (MONTEIRO, 2016)³. Pêra se apropria em seu filme *O Barão* (Portugal, 2011) de alguns códigos do cinema de horror B, mas pende a uma desconstrução crítica que, em vez de despertar medo ou aversão a plateia, cause um “desconforto cognitivo, acentuado pela profusão de fusões, *jump cuts* e oscilações de ritmo”. São estratégias que ele repete em *Caminhos Magnétykos* (Portugal, 2018) e em seus 18 trabalhos em 3D. O mais repercutido mundialmente foi o segmento *Cinesapiens*, de 3x3D (Portugal França, 2013), que também teve seu longa metragem dividida com curtas de Peter Greenaway e Jean-Luc Godard. Se uma simples vitrine já é capaz de refletir a imagem do observador sobreposta à dos produtos expostos, é com o 3D que formas mais abstratas se projetam a partir das mesclas criadas por sobreposição, como não existem fora do mundo ficcional.

Ao tirar o foco da narrativa clássica, Pêra repele a previsibilidade de suas elaborações audiovisuais formais e de sentido. Em vez de experimental, ele prefere considerar seu cinema não convencional. Nos últimos cinco anos sua produção tem incluído uma participação mais frequente de conteúdo para televisão. Só em 2024, Pêra concluiu o segmento *Slander* do filme coletivo *One-Way Ticket to the Other Side* e o longa *Cartas Telepáticas* (2024), inspirado na literatura de H. P. Lovecraft e Fernando Pessoa, além de ser todo realizado com inteligência artificial. Eles sucedem a *The Nothingness Club - Não Sou Nada* (2023), *Kinorama - Cinema Fora de Órbita* (2021) e *O Homem-Pykante - Diálogos kom Pimenta* (2019). O diretor também assinou as séries de TV *Cinekomix!!!* (2023) e *Arquivos Kino-Pop* (2019), ambas com 13 episódios.

³ MONTEIRO, Tiago J. L. Terror de autor: cinema de gênero e metalinguagem no longa “O Barão”. Resumo expandido. Anais digitais do encontro 2016 da SOCINE. Disponível em: <https://www.socine.org/encontros/aprovados-2016/?id=16036>. Acesso em: 3 nov. 2024.

Fabiano Pereira - Como nós nunca tivemos, que eu saiba, uma retrospectiva sobre o seu trabalho, a exemplo do que já aconteceu na Europa e acho que na Ásia também, se você fosse escolher dos seus trabalhos, o que você mais destacaria da sua filmografia?

Edgar Pêra - Bom, eu acho que o meu critério, salvo algumas exceções, teria a ver com os meios disponíveis que eu tive para fazer os filmes. Portanto, houve filmes em que eu tive um orçamento maior e em que pude levar mais longe as minhas ideias. Apesar de ter um filme em que se repete a frase "o dinheiro não é tudo", que é o Caminhos Magnétykos, a verdade é que ter ou não ter mais é um critério fundamental para definir o tipo de filmes que eu faço.

O primeiro filme que eu gostei de fazer tinha um orçamento baixo, por acaso, que foi a Cidade de Cassiano. Quando Lisboa foi capital da cultura europeia, em 1994, fiz um filme que é o Manual de Evasão LX 94. E só mais tarde é que tive apoio para o primeiro longa-metragem oficialmente apoiado pelo Estado, que é A Janela (Marialva Mix) (2001). O apoio que eu tive depois para outro longa-metragem foi O Barão. Ou seja, há um hiato de dez anos quase entre cada um desses filmes. Em seguida, comecei a trabalhar, aliás, antes do Barão, com uma produtora, que é a Bando à Parte, dirigida pelo Rodrigo Areias, que também é realizador, e com quem tenho afinidades muito próximas.

A partir daí, comecei a fazer filmes em 3D. Sendo que o único longa-metragem que fizemos foi o Caminhos Magnétykos, que seria também um filme que eu poderia incluir na retrospectiva. E acabamos de rodar em setembro (de 2020) o Nothingness Club (Não sou nada), que é uma ficção com os heterônimos do Fernando Pessoa.

105

FP - Interessante. Esse já foi concluído? Ou vocês estão produzindo agora?

EP - Estamos a montar o filme.

FP - Ah, perfeito. É em 3D?

EP - Não, não. Não é em 3D. Aliás, dos filmes em que eu tenho algum orçamento, o único que teve um orçamento razoável foi o Cinesapiens. E vê-se, até porque usei outras câmeras. Os meus filmes em 3D foram quase todos feitos com uma Sony, uma câmera pequena, à exceção do Cinesapiens que... Eu ia dizer inesperadamente, mas não foi inesperadamente, porque eu sabia que era um filme controverso. Nunca pensei que fosse tão controverso. E como foi o filme que eu fiz que mais viajou à conta do Godard e do Greenaway, que são figuras mundialmente conhecidas. Por conta disso, vi-me em batalhas críticas, que ainda extremaram mais as posições com o Cinesapiens, por vários motivos. Por um lado, porque havia críticos que preferiam o Greenaway ou o Godard, e eu estava sempre ali no meio daquela batalha entre dois tipos de cinema e o meu projeto, que depois mais

tarde apercebi-me que houve pessoas que se sentiram ridicularizadas. Nem sequer era a minha intenção, mas ridicularizadas. Ou antes, que eu estava a ridicularizar a história do cinema.

Houve comentários em várias línguas sobre o filme que se arregimentaram realmente. Por um lado foi bom, não é? Porque passei a ter pessoas que se identificaram com o filme, o tom do filme, a pesquisa que está por trás, tudo isso. E outras exatamente o contrário, que usaram todo o tipo de adjetivos de forma a mostrar o seu ponto de vista, que no fundo, acho que era mais revelador do ponto de vista delas do que do próprio filme.

O filme também é sobre o espectador, porque a minha tese de doutoramento foi o *Espectador Espantado*. O *Cinesapiens* faz parte exatamente dessa tese, é o primeiro trabalho feito dentro dessa tese. Durante a tese fiz 18 filmes em 3D. Uns estudos, outros mais trabalhados, mas fiz mesmo muitos, sendo que aquele que eu poria numa retrospectiva, para além do *Cinesapiens*, é o *Lisbon Revisited*. Tu tens uma televisão em 3D?

FP - Não tenho. Essa dificuldade de fazer uma pesquisa sobre 3D sem o equipamento próprio, mas como o meu foco é a sobreposição de imagens, eu acabo conseguindo mesmo em 2D ver muito do que eu preciso. O novo filme que vocês estão concluindo tem sobreposições, como você costuma fazer, também? Ou não, é outro estilo?

106

EP - Tu viste o *Caminhos Magnétykos*? Eu jurei que não ia fazer sobreposições, antes de filmar. Não dessa vez, e foi tudo ao contrário. Mas às vezes, a linguagem, essa linguagem surge também de determinados obstáculos narrativos e que eu acabo por descobrir que a melhor solução para que haja fluidez e organicidade é através das sobreposições. Eu experimentei isso em vários filmes, onde eu comecei a desenvolver uma linguagem. Por exemplo, o *Rio Turvo* (2007) tem algumas sobreposições. E os filmes que eu fiz nos anos 90, eu filmava com a câmera, rebobinava, tinha que compensar a luz... Portanto, tinha que ter menos luz no plano, e filmava de novo. Ou seja, a sobreposição era feita sem dó nem piedade. Não havia maneira de mudar aquela imagem. Aquela imagem é sobreposta desde o princípio: *O Trabalho Liberta?*, o *SWK4*, *O Manual de Evasão*, *A Janela*. Tudo o que é sobreposições e divisão da tela e outras coisas, tudo isso é feito na própria câmera.

Só quando comecei, por vários motivos, a deixar de filmar em película – *O Barão* foi o último filme que eu fiz em película –, é que passei a fazer sobreposições digitalmente. Passei a fazer mais esse tipo de sobreposições, sendo que *O Barão* é o primeiro filme em que eu resolvo um problema que acho que muitos realizadores têm, que é o campo e o contracampo. Aquela coisa fastidiosa que é fazer um pingue-pongue de planos entre um e outro, que é sempre complicada. Ou então aquelas soluções à Brian de Palma, Tarantino, que é andar à volta e não sei o quê. E experimentei sobrepor

as duas imagens e estar a ver o diálogo sempre com as duas personagens sobrepostas. Às vezes com mais porcentagem para uns do que para outros quando falam.

Ou seja, essa estratégia até nasceu... Houve problemas técnicos no filme e tudo, mas essa estratégia nasceu também exatamente por insatisfação com o resultado como estaria, se fosse montado da forma tradicional. Porque eu só fiz dois filmes ditos comerciais, para o grande público. E aí nunca tenho sobreposições. É evidente porque estou a afastar... Aliás, uso com grande parcimônia, por exemplo, uma grande angular. Porque as pessoas vão estranhar. Estranham, é verdade. E as sobreposições ainda mais, porque não conseguem olhar para aquelas imagens como se estivessem a acontecer em tempo real. Para elas é um tempo onírico. A sobreposição, na cabeça deles, não pode ser usada para uma cena que está a acontecer em tempo real.

Isso é algo de estranho. Isso é obviamente um elemento que vai discriminhar aquele espectador que está totalmente formatado e que não consegue ver de outra maneira e nem tem abertura de espírito para isso. E, atenção, que eu não estou a falar: isso não é uma questão de classes. Podem ser pessoas de qualquer classe a apreciarem os meus filmes, mas é preciso essa abertura de espírito para poder olhar para os filmes sem se deixarem dominar pelo estilo, conseguirem que o estilo faça parte da história. Aliás, as pessoas têm dificuldade em classificar... Eu estava a ler um *post* da nossa distribuidora nos Estados Unidos, do Caminhos Magnétykos, e ela dizia que ninguém sabe classificar o filme porque ganhou prêmio de melhor filme de ficção científica, prêmio de melhor filme experimental e prêmio de melhor filme psicodélico, consoante os festivais.

Eu, por acaso, ouvi um termo que em inglês faz muito sentido, ou em português, que é não convencional. Cinema não convencional. Mais do que experimental, até, é não ser convencional. E isso é que, pronto, as sobreposições nascem exatamente no sentido de... Eu ia dizer melhorar, mas não é bem melhorar, no sentido de aprofundar a imagem. O Cinesapiens tem uma frase que é "há quem olhe para o cinema como uma janela e há quem olhe como uma tela". E se nós olharmos como uma tela, uma tela tem textura. Uma pintura não é 2D, nunca. A não ser que não tenha quase nada, seja só uma camadinha de tinta de nada. A partir do momento em que se olha para o cinema como uma tela, essa tela tem de ser uma janela para a imaginação.

Não propriamente só para a historinha, mas para tudo aquilo que é o filme. E as pessoas têm de se deixar envolver pelo filme. Eu gosto particularmente do *Lisbon Revisited*, porque é um filme feito de eu ir a passear. Foi muito agradável de fazer, ainda por cima, mas é totalmente caseiro. E o fato de ter invertido as cores quando é dia e de só ter deixado as cores normais quando é noite, só isso provoca uma percepção diferente do que quando se acrescentam sobreposições. Por exemplo, nós temos um outro filme que passou em Roterdã, um *work in progress* (projeto em andamento), que é o *Kinorama*. Em português é Cinema fora de órbita.

E aquilo tem várias camadas de sobreposições. Acho que é o filme onde eu levo mais longe as sobreposições. Mas há dias eu fui ver em 2D só para ter noção de como era o filme. E não gostei. Não gostei de ver as sobreposições da mesma maneira que tinha gostado de ver em 3D. Por quê? Porque a sobreposição no 3D é feita de acordo com os níveis de convergência. Ou seja, há imagens que estão mais atrás e há imagens que estão mais à frente. O 2D as cola e perde-se a individualidade de cada um daqueles planos. De repente fica uma coisa muito mais sem brilho, muito menos cristalina e sem a profundidade que o 3D garante. É um bocado frustrante. Com as pessoas a passarem a ver os filmes em casa, o 3D não tem futuro nenhum porque os televisores 3D deixaram de se vender passou-se a vender os 4K e pronto. Eu comprei um televisor 3D há oito anos, ou não sei quando.

Quando foi o *boom* a seguir ao filme do James Cameron, do Avatar. Foi o boom do 3D digital, e realmente eles tentaram de alguma forma trazer o 3D para casa. Outra das críticas que vi, até era um vídeo, ao Cinesapiens, por exemplo, é que não se devia fazer sobreposições em 3D. A pessoa era totalmente contra isso. Revela mais as pessoas do que o próprio filme. Quer dizer, eu percebo que as pessoas demoram mais tempo a processar a imagem, tudo isso.

Mas é que, sobretudo, é uma vontade de reproduzir a realidade. E isso atrapalha aquela ideia naturalista que o 3D também pode trazer, a ilusão de que temos mais realidade. O James Cameron até disse isso, dessa janela para o mundo com mais definição. Para quem pensar assim, as sobreposições só vão atrapalhar a cabeça. Além de que, o 3D tem um lado quase eugênico, muitas pessoas têm dificuldade em ver bem o 3D, basta ter um pequeno problema de olhos. Isso é louco. Portanto, tem esse lado. Tem amigos que nem sequer veem em 3D.

108

FP - Passam mal, se sentem mal mesmo, com enjoos.

EP - Eu dou sempre a mesma resposta, que é, isso são só as primeiras mil horas (risos).

FP - Eu espero que você continue trabalhando em sobreposições. Especialmente essa sua estratégia, porque torna tudo muito mais interessante. É uma pena que as pessoas sejam tão resistentes, elas querem ver sempre o mesmo. É uma pena.

EP - É natural. Se nós formos olhar para a história da arte, se o artista realmente não provocar essa clivagem, essa fratura, também é porque não está a fazer o seu trabalho bem. É porque tem que sempre ir mais longe. Há uma palavra que caiu em desuso, que é vanguarda. A verdade é que eu não encontro outra palavra que defina melhor a ideia de que há pessoas que são batedores e que vão à frente ver onde é que está o inimigo ou o vale, onde está a água. Há pessoas que têm que ir à frente, não é? E são pessoas que arriscam mais, no fundo. Não é assim, melhores nem piores, arriscam mais.

Portanto, ele faz parte dessa estratégia. O acidente, todo o tipo de acontecimentos imprevistos. O Guy Madden tem uma expressão que é *happy at accidents* (feliz nos acidentes).

FP - Você falou das críticas. Mas, das que eu li sobre o Cinesapiens daqui, de Portugal e em inglês, houve uma crítica da (revista dos Estados Unidos) Variety, que parece ter sido reproduzida por todo o planeta, pela distribuição de atenção por cada segmento do filme. Nas observações, como você falou, muito adjetivo. Que preguiça de desenvolver raciocínio! Adjetivos pesados.

EP - Eu vi uma crítica que era assim: "nunca tinha visto nenhum filme do Pêra e espero nunca mais ver".

FP - Para que dizer isso? Eu até posso te mandar o link⁴, tem um blog – talvez você já tenha visto – em que o rapaz escreveu, talvez eu nem possa dizer de maneira elogiosa, mas ele foi a única pessoa que eu tenha lido que se dedicou a refletir sobre o que vocês fizeram, os três. Ninguém questiona Godard, essa que é a verdade. Poderia de repente confrontar o que ele fez, mas confrontam o Greenaway mais confortavelmente e você muito confortavelmente, talvez por essa coisa do mito que existe em torno de cada cineasta. Mas eu não achei justa a maioria das críticas.

109

EP - Eu estou a rir, mas é evidente que ninguém gosta de ver-se nessa posição, sobretudo quando é feito de modo cruel. Mas a crítica da (revista francesa) La Septième Obsession é interessante porque eles tentam fazer uma análise e tentam comparar a história do cinema do Godard com a minha história do cinema. Fazem um esforço de entendimento da parte deles.

FP - Não achei, vou procurar.

EP - Aquilo saiu, foi um número, acho que ainda impresso, mas essa publicação é online. Eu posso tentar descobrir, eu tenho um documento com essas críticas em algum lugar, guardei-as e até às vezes escolho umas particularmente mazinhas para pôr na minha página da Wikipedia (risos).

FP - A (revista francesa) Cahiers du Cinéma publicou uma coluna, só. É uma pena que eles não se dedicaram a falar do filme.

⁴ KOHN, Eric. Forget 'The great Gatsby,' The best 3D movie at Cannes is directed by Jean-Luc Godard. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2013/05/forget-the-great-gatsby-the-best-3d-movie-at-cannes-is-directed-by-jean-luc-godard-38098>. Acesso em: 3 nov. 2024.

EP - Não, não. Eles nem sequer querem ver o meu cinema. Tenho um repelente muito eficaz contra os mosquitos (risos).

Por outro lado, consigo ter retrospectivas, o que no fundo sempre foi a forma que eu achei melhor de exibir o meu trabalho em conjunto. Porque quem vê o Cinesapiens e vê os Movimentos Perpétuos, não tem nada a ver, são filmes muito diferentes. E, portanto, fazem muito mais sentido. Mas a verdade é que houve pessoas, a partir de determinada altura, que seguiram o meu trabalho na área do cinema e que, politicamente, também se põem fora, enfim, daquele baralho de cartas que é sempre o mesmo, e aquela endogamia toda que há entre programadores, críticos e júris. Portanto, é todo esse lado que faz com que haja cada vez mais medo em arriscar. Os festivais grandes já não põem filmes ousados como punham aqui há 20 anos. Quer dizer, até mesmo aquele filme do (cineasta tailandês) Apichatpong (Weerasethakul). Ele agora tentou outra vez ir à seleção oficial de Cannes e já não consegue. E ganhou lá a palma (em 2010, com *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas*).

Portanto, há mesmo um afunilar do gosto e que tende, muitas vezes, no caso dos festivais, para o realismo poético, derivados do neorealismo, com uma atualização. Uns mais estetizantes, outros mais crus, mas aquilo que eu vejo é exatamente a recusa de olhar para a imagem e para o som como algo mais criativo. E sempre que se tenta fazer isso, as pessoas remetem-nos para os museus. Eu, quando estreei *A Janela* em Locarno, disseram-me assim: "por que este filme está aqui e não está na Bienal de Veneza?" Disse "ora, porque quero passar em salas de cinema e não em galerias, ora bolas". Eu quero uma sala onde as pessoas sentem e fiquem a ver o filme. Porque as pessoas têm essa dificuldade em olhar para a matéria do filme, ou antes, para o filme como matéria.

E, portanto, se alguém olhar para o filme como matéria, e neste caso as sobreposições, que é o teu estudo, é uma das formas mais eficazes de mostrar até que ponto é que as imagens são matéria. Porque estão duas ou a colidir, ou a complementar, ou o que for, mas estão em relação uma com a outra e essa relação é que faz surgir uma terceira imagem, que é uma imagem só. A sobreposição é uma imagem só. Por exemplo, eu fiz muitos frames do SWK4 de sobreposições, que depois até foi publicado numa revista. É um bom exemplo da construção de uma só imagem, de uma terceira imagem. O corpo, no caso de SWK4, é o corpo humano. Exatamente com essa estratégia.

110

FP - Uma espécie de corpo híbrido, né? De imagens... Uma imagem híbrida de corpos, seria algo assim?

EP - Exato.

FP - Perfeito. Posso ir para a próxima questão? Que é sobre essa proposta experimental de que a gente está conversando, experimentação de linguagem mesmo. Essa questão de que as pessoas têm resistência com isso, mas que você tem bastante coragem e bastante disponibilidade para trabalhar. Mas eu gostaria também que você, se possível, me comentasse e citasse artistas portugueses contemporâneos do audiovisual que você considera relevantes nesse sentido, e mesmo de épocas passadas. Se não houver outros contemporâneos, pode ser de outras épocas, caso te ocorra.

EP - Em Portugal, quem eu conheça – e conheço muito mal o trabalho –, mas conheço o propósito, que tenta fazer cinema não convencional será o Sandro Aguilar.

FP - Que tipo de trabalho não convencional ele faz?

EP - Ele tenta criar obstáculos à narrativa linear. No fundo, ele procura criar um outro tipo de construção narrativa, que é muito baseado exatamente na fisicalidade da própria imagem. Mas eu conheço muito mal o trabalho dele. Só que às vezes basta conversar com os realizadores e perceber qual é a vontade que eles têm de fazer o quê. O Sandro é das pessoas com quem eu me encontro, e raramente o encontro, mas temos conversas interessantes exatamente porque sinto uma preocupação, apesar de o nosso resultado ser completamente diferente. Essa preocupação, não é? Depois, de gerações anteriores, eu não sou nenhum especialista em cinema português, de todo, mas há outro realizador, que é o Paulo Rocha, que fez o Verdes Anos. E que entra no meu filme, entrevistei-o exatamente por causa do Verdes Anos. O meu filme sobre o Carlos Paredes (Movimentos Perpétuos), já que a música do Verdes Anos é do Carlos Paredes. Ele me telefonava a querer saber sobre projetores de vídeo. Eu como era o único realizador de cinema na época que trabalhava com vídeo, sobretudo por falta de meios. O que eu fazia era filmar em vídeo e depois tinha um filme na televisão e filmava em 35 mm para o monitor e já podia ir aos festivais de cinema. Era assim que eu fazia. Mas o Paulo Rocha tem uma carreira de experimentação. É muito mais narrativo, mas de grandes devaneios estéticos. E que, pelo menos, quando lhe perguntaram qual dos realizadores portugueses ele achava que seguia o percurso dele, a resposta foi "o Edgar Pêra", mas eu não devia ter visto nenhum dos filmes dele (risos).

Eu nunca tinha visto nenhum filme dele, mas era o realizador português que ele achava que seguia mais o caminho dele. O percurso de alguma forma, não é? O que eu acho que deve ter provocado uma raiva gigantesca porque há muitos realizadores ou alguns, pelo menos, que em determinada altura da sua vida se diziam discípulos do Paulo Rocha. Ok? (risos) Mas a verdade é que ele se identificava com a minha atitude.

E no fundo, a questão é – porque sei que eu digo que é uma questão política também – quem é que está disposto a pôr a cabeça debaixo da guilhotina, não é? Quem é que está disposto a fazer essas coisas. É preciso um lado quase de inconsciência também. E ir sem medo, como foram nas caravelas. Olhar para aquelas cascas de noz e pensar que as pessoas iam atravessar o Atlântico, que é coisa de loucos. Mas é preciso ser temerário para descobrir novos mundos.

FP - Arriscar, não é? Arriscar é isso. Tem uma expressão aqui no Brasil, não sei se existe em Portugal, que se chama dar a cara a tapa. Botar a cara para fora sabendo que vai levar uns tapas, mas saber que vai ser visto, vai ser lembrado depois, por essa visibilidade, essa coragem de se expor.

EP - O Fernando Pessoa uma vez disse que os corajosos foram todos nas caravelas e só ficaram cá os covardes.

FP - Faz falta gente com essa coragem?

EP - Eu acho que faz falta... Há muito medo. É o que eu sinto. Há muito medo do ridículo, de se exporem, de serem avaliados. Porque também depois é sobrevivência das pessoas que está em causa, não é? Com mais críticas, depois podem não ter dinheiro para fazer o próximo filme. Enfim, há toda uma questão que as pessoas às vezes ignoram e não percebem até que ponto. O Godard com isso é bastante explícito, ele fala sempre do dinheiro. As pessoas às vezes estão à procura de teorias dele e ele fala de dinheiro. E eu acho que é engraçado, porque realmente é de quem põe as mãos na massa. E tem que gerir aquilo para fazer uma coisa que também lhe dê o suficiente para ele poder ir vivendo. Portanto, ele tem que adequar. Se ele tem 200 mil, ele tem que ganhar uma parte e se tiver de trabalhar um ano e mais outra pessoa e mais outra, o que é que sobra? Uma câmara e vamos para a rua.

112

Sobra depois muito pouco dinheiro exatamente só para a criação, porque as pessoas têm que viver. E é uma coisa que as pessoas esquecem às vezes. "Ih, tanto dinheiro!" Olha, nós somos quatro a trabalhar e o custo ao fim do ano é uma fortuna. Para um documentário em Portugal agora o subsídio é 90 mil euros. Se tivermos um. Em qualquer filme, estou sempre mais de um ano a trabalhar. Se tiver uma pequena equipe, vai o dinheiro todo. O resto é eu sair à rua e fazer coisas e fazer filmes por Skype. O Espectador Espantado tem exatamente essa estratégia de sobreposições em 3D de imagens de Skype projetadas em outras texturas, como em uma escada. E depois outra imagem filmada em 3D sobreposta a essa.

Ou seja, é a criação, a partir de imagens bidimensionais, de filmes tridimensionais. Como é que isso se faz? Porque eu queria entrevistar, para a minha tese, queria entrevistar pessoas de vários países...

da Austrália, dos Estados Unidos, Canadá, e o filme (*O Espectador Espantado*, resultado da tese) tem pessoas desses sítios todos. E, portanto, a estratégia é de confinamento. O que eu acho extraordinário hoje é que nós temos muito mais facilidade em comunicar longe só por causa disto. Antigamente as pessoas não tinham esta vontade.

E, no fundo, isso faz imensos pontos com as pessoas. Isso é interessante. Desse lado, tenho conhecido muito mais pessoas agora do que antes, visualmente. Então, falamos um bocado porque é mais produtivo.

FP - É curioso esse momento de confinamento e as distâncias curtas. Existem outros cineastas portugueses ou mesmo de outras localidades que você conheça e que produzam um tipo de imagem semelhantes àquelas criadas em sobreposição para os seus filmes em quantidade e variedade semelhantes? Porque cenas pontuais às vezes a gente vê, transições a gente vê, mas o seu caso é proposital, pensado. A imagem dura, a gente vê claramente. Então, semelhantes ao seu trabalho e com a mesma relevância no contexto de cada obra, que no seu caso é muito importante, para outros são só detalhes aqui e ali. Caso sim, como você compararia o trabalho deles ao seu? Se você lembra de alguém que usa a sobreposição de uma maneira semelhante à sua.

113

EP - Lembro-me de, na altura em que fiz *O Trabalho Liberta?*, de ter visto o *Europa* (1991, de Lars Von Trier). Lembro-me de ter visto o *Europa* e de ter pensado... Os dois filmes não têm nada a ver um com o outro, mas pensei que eu tinha feito algumas sobreposições com fogo de artifício que me fizeram lembrar algumas das estratégias do Lars Von Trier, de sobreposições no filme. Mas é uma ideia vaga que eu já não vejo do filme há muito tempo, portanto também não sei dizer. E ia te fazer uma pergunta, que era, que realizadores é que tu achas (que fazem sobreposições semelhantes), para ver se eu me lembro de algum que possa comparar, porque eu não estou agora a ver propriamente os realizadores cuja estratégia se assente na sobreposição.

FP - Eu não tenho realmente uma referência clara. Quem mais usa sobreposição, mas é de uma outra maneira, não essa questão da fusão de plano e contracampo, é o próprio Greenaway. Ele usa bastante desde os anos 90, mas é uma outra proposta.

EP - É assim, o Peter Greenaway alimenta-se de alta arte. E eu me alimento de lixo, praticamente, não é? O meu universo é um universo pop dos super-heróis e dos mutantes e do Lovecraft e da ficção científica e da banda desenhada (animações)... Portanto, é um universo completamente diferente do de Greenaway, sendo que aquilo que ele faz são filigranas. É tudo composto ao pormenor e de uma forma cerebral. Ou seja, uma pessoa olha para aquilo e vê perfeitamente a ideia que ele quer

transmitir. E é raríssimo eu fazer isso. É exatamente o contrário. Aquilo que eu quero é algo orgânico que surge do inesperado. E é evidente que posso fazer sobreposições de planos, mas a maior parte das vezes elas nascem exatamente de muita pesquisa durante a montagem. Ou seja, eu não gosto de dizer que o meu cinema é experimental porque tem muita experimentação até chegar a uma fórmula definitiva. Aquilo não é como videoarte, em que uma pessoa entra no meio ou sai ou qualquer coisa, em que uma pessoa tem que sentir qualquer coisa. Mas não é importante a narrativa, ou pelo menos o fluir do tempo, como eu entendo.

Não consigo realmente pensar. Deve haver, com certeza, deve haver outros realizadores obcecados com isso...

FP - Não, não tem problema. Eu acho até que é um ótimo indício que não haja, porque torna o seu trabalho ainda mais relevante para se conversar, para se apontar como algo diferente.

EP - Eu nunca pensei nisso, realmente. Eu acho que todo o meu cinema acende em erros. Ou seja, cometo determinado erro e depois tenho que o resolver. E isso obriga-me a descobrir outro tipo de soluções não convencionais para esse erro, que é um erro para mim. Ou seja, eu poderia fazer os Caminhos Magnétykos sem sobreposições. O que eu acho é que nunca seria tão perfeito e tão orgânico como foi feito, que foi o resultado de olhar para aquelas imagens, não para a história, mas para as imagens e sons, e ver como é que elas podiam combinar da melhor maneira. Um pintor não tem que usar só vermelho para fazer um quadro, não é? Use várias cores, não tem que pôr só uma pessoa. Há o cubismo, enfim. Na pintura, a revolução aconteceu já há mais de um século. E no cinema houve umas tentativas logo no início, mas depois afunilou-se, comercializou-se, etc. A pintura, como é algo muito mais elitista, conseguiu manter-se, pelo menos durante um largo período de tempo, na vanguarda.

114

Não sei se agora estará na vanguarda, mas pelo menos foi fundamental para, ao lado da teoria da relatividade, vir trazer uma nova perspectiva sobre a realidade. Deixamos de ter que reproduzir a realidade. A pintura libertou-se disso quando apareceu a fotografia. Libertou-se dessa função retratista e passou a olhar para a matéria. Para mim, o movimento mais revolucionário artístico não é o cubismo, é o impressionismo. O impressionismo, como movimento, é que vem de repente desfocar a realidade, o que é uma coisa de que eu também gosto muito: trabalhar com a falta de foco. Porque mais uma vez transforma os corpos e torna-os quase auras.

FP - Abstrações, talvez.

EP - Se um corpo estiver desfocado, continua-se a ver os braços a se mexerem, mas são quase boas, ou, consoante o grau do foco. Por exemplo, é extremamente útil fazer isso para mais tarde fazer

sobreposições. Depois aparecem os tais fantasmas. Mas isso também resultou de um filme que houve um problema na câmera e ficaram os planos desfocados. E eu percebi que depois podia usar esses planos mesmo desfocados. Por isso é que eu digo que às vezes as coisas nascem de problemas e depois, a partir da primeira vez que se erra, depois descobre-se uma estratégia. E já não é preciso errar da segunda vez para usar essa estratégia de sobreposição. Isso nasce e depois é desenvolvido. Mas é sempre em fricção com o retrato, digamos assim, com o fotorrealismo.

FP - E vira algo proposital, a partir dali fica proposital. Parece que o próprio Georges Méliès viveu isso, quando ele trabalhava em sobreposições. Existe uma versão que diz que foi um filme que ficou travado na câmera e aí quando ele foi assistir tinha imagens sobrepostas (por dupla exposição).

EP - Foi assim que ele descobriu essa oposição.

FP - Por acidente, não era a intenção. Por erro, vamos dizer.

EP - Acho que ele também descobriu, uma vez, quando estava a rebobinar um filme, percebeu que aquilo podia ter um efeito cômico e filmou ao contrário. O que é extraordinário no Méliès é que ele já percebia a história do cinema. Só ele. Podíamos fazer uma história do cinema só com os filmes dele. Porque ele vai a todo lado, no fundo. E, exatamente, não tem a crença no realismo, apesar de usar histórias também. Mas ele tem consciência plena de que aquilo são imagens e que com as animações que ele faz, os fantasmas e tudo isso, ele não está à espera que as pessoas olhem para aquilo como algo real. Está mais à espera que olhem como se fosse teatro, que é mais abstrato e as pessoas não se preocupam tanto porque vão usar a imaginação.

FP - Eu gosto da ideia de que não haja alguém fazendo algo parecido, porque é mais motivo para falar do seu trabalho.

EP - A pessoa indicada para fazer essa pergunta é o (crítico e programador de festivais alemão) Olaf Möller. Ele programou a minha retrospectiva em Roterdã, é um alemão que sabe mais de cinema de todas as regiões do mundo que qualquer pessoa que eu conheça. De cinema português, conhece os meus colegas todos.

FP - Depois eu vou pegar o nome dele e ver se ele sugere alguém mais para eu comparar. É uma pergunta interessante, mas seria mais interessante que não haja.

EP - Eu vou falar com o Olaf, depois ponho-vos em contato porque ele é uma pessoa muito interessante e realmente, se há pessoa que sabe, é ele⁵.

FP - Entendi, perfeito. Eu queria conhecer um pouquinho do seu referencial imagético. Não precisa necessariamente ser cinematográfico, pode ser da pintura.

EP - É interessante porque nem os videoclipes, nem a videoarte me influenciaram propriamente, a não ser como consumidor. Quer dizer, de forma inconsciente, tudo nos influencia. Porque para mim os videoclipes não eram mais do que a lição do (Sergei) Eisenstein e do (Dziga) Vertov (ambos cineastas soviéticos). Portanto, os diretores de videoclipe já eram totalmente influenciados, sim, conscientemente, por eles. Para mim o que era videoarte nos anos 80? Eram os planos subjetivos do Predador (1987, de John McTiernan), eram os planos do Eles Vivem (1988), do John Carpenter, dos alienígenas, eram os planos do Príncipe das Trevas (1987), também do Carpenter, vindos do futuro, as imagens de vídeo que vinham do futuro. Eram outras imagens de uma série de filmes, quase todos de ficção científica, que usavam o vídeo dentro de uma narrativa para dar um ponto de vista ou de um alienígena ou de algo que veio do futuro, neste caso um cassete. Não era um cassete, era uma frequência e depois aquilo tinha imensas interferências na imagem porque era uma mensagem do futuro. E esse tipo de interferências interessou-me muito mais do que coisas que eu eventualmente tivesse visto em videoarte. Por quê? Porque eram colocadas dentro de um paradigma narrativo e ao mesmo tempo revolucionavam sem dar nas vistas. É uma revolução subterrânea. Mas, no fundo, e depois existem as teorias do Rudy Rucker, que também entra no manual de evasão, sobre o transrealismo. E do transrealismo como uma forma fantástica de perceber a realidade. Ele tem um manifesto muito curto. Essa ideia de que se pode dar uma outra perspectiva da realidade.

E teve ao mesmo tempo dois outros filmes que me influenciaram também bastante. Um com o Melvin Bragg a entrevistar o Francis Bacon, que é o (programa de TV) The South Bank Show (1978-2023), com que eu percebo que o Bacon nunca fazia desenhos, pintava diretamente na tela. Ou seja, recusava o argumento. Se traduzirmos para o cinema, assim como Vertov, também teve problemas com o estado soviético, exatamente porque se recusava a escrever durante muito tempo argumentos e tinha só ideias. E o *F for Fake* (1973) do Orson Welles, em que eu percebi que se uma

⁵ Consultado a esse respeito, Möller respondeu entre fevereiro e março de 2021: "Pergunta difícil, ouso dizer! Sempre que penso em algum nome e o verifico novamente, sempre pareço ficar sem resposta. Estava pensando nos Bertrand Mandico ou no F. J. Ossang (ambos cineastas franceses) ou no (brasileiro) Luiz Fernando Carvalho. Mas não, fazem todo tipo de coisa com o visual, mas quase nenhuma sobreposição... Talvez Nobuhiko Ôbayashi... A complexidade e a abstração se foram. Edgar é o único futuro que vale a pena aspirar! Deixe-me colocar assim: assista a alguns filmes de Ôbayashi-sensei. Ele foi um gênio, e talvez seja um dos poucos diretores ainda mais originais do que nosso caro Edgar – certamente mais louco!".

pessoa levar a câmera para a rua, mais do que o Godard, se levarmos uma câmera para a rua podemos hipnotizar o espectador mesmo sem ter meios para construir uma narrativa convencional. Ele inventa a *candid camera* (câmera escondida que registra as pessoas sem que elas saibam). Que eu saiba, é a primeira vez que se vê uma cena de *candid camera*, quando os habitantes do local estão todos a olhar para a mulher dele. Mente, mas não mente. Diz que o filme vai dizer a verdade durante uma hora, mas depois, a uma hora e dez, as pessoas não sabem que já teve mais dez minutos que uma hora e ele já começou a mentir. Ou seja, manipula o espectador de uma forma irônica e revela até que ponto ele próprio diz que as moviolas, as máquinas de montagem, são máquinas do tempo, viajando no tempo. E, portanto, ele também, mais uma vez, mostra a materialidade do cinema, ao estilo Wells. Esses filmes não me influenciaram no estilo propriamente, nenhum deles. Mas são filmes que me vieram trazer, cada um, perspectivas diferentes sobre aquilo que podia se criar nesse tipo de cinema não convencional.

FP - A parte mais filosófica da proposta deles, não é?

EP - Eu, no final dos anos 80, escrevia para um jornal que era O Independente, que foi o semanário mais de vanguarda. Era de direita o jornal e a revista encartada culturalmente não tinha nada a ver com isso. Na época, o diretor Miguel Esteves Cardoso, convidou-me para escrever sobre cinema e eu recusei, porque não queria falar nem dos filmes dos meus colegas, nem dos filmes que estavam a sair. De ter de fazer uma espécie de tarefa, mas depois ofereci-me para fazer críticas de videocassetes, que podiam ser hoje milhões de filmes, e podia falar de filmes reais que as pessoas desconsideravam e descobrir o que é que havia de interessante neles. Eu acho que há ideias interessantes, às vezes mais interessantes num livro de ficção científica do que num livro que retrata a vida de um casal de operários não sei onde.

Esse tipo de coisas pode me estimular muito mais, não que eu tenha feito propriamente filmes de ficção científica. Nunca tive essa experiência. Posso ter filmes com uma abordagem, realmente, quase de universo paralelo, como é o Caminhos Magnétykos. Tem uma cena de batalha toda encadeada em sobreposições que, com a música do Ney Matogrosso, acaba por fazer daquilo, em vez de uma batalha convencional, algo que tem um lado nostálgico também. E há pessoas que depois podem associar isso aos videoclipes, realmente. Porque um videoclipe se assenta nisso.

Mas para mim, eu sempre olhei para os videoclipes como subproduto do cinema soviético. Portanto, para o que é que eu vou às cópias, se tenho as originais. Nesse caso, não vou ao lixo. Há realmente referências a sério. E, à medida que o tempo vai passando, tenho cada vez mais dificuldades em descobrir referências. Quanto mais se avança no século XX, há o Fritz Lang, há o Jacques Tourneur. Depois chega à revolução da Nouvelle Vague. Identifiquei-me na adolescência com esses filmes.

Foram fundamentais, sobretudo o Alain Resnais, que é o meu diretor favorito dessa onda toda francesa e que também tem uma abordagem quase de ficção científica em muitos filmes. Eu achava muito engraçado na adolescência ver filmes em que não percebia nada.

Eu lembro de ver o *Providence*, do (Alain) Resnais. Ou mesmo o (Federico) Roma de Fellini, vi aos 13 anos. E A Bela da Tarde, de (Luis) Buñuel... De repente percebi que o cinema podia ser outra coisa completamente diferente. Afinal não tinha que ser alguma historinha, não sei o quê. Enfim, percebi de repente, percebi muito mais com o Fellini e o Buñuel do que com a Nouvelle Vague, por exemplo. A Nouvelle Vague é mais uma questão de atitude, que também o *underground* americano tinha. E no fundo aquilo que me inspirou mais nem sequer foi o cinema, foi a música e o movimento punk. O que surgiu depois de pegar as coisas mesmo sem saber, porque a maior parte dos meus amigos não eram cineastas, eram músicos. Eu tenho muitos arquivos de shows dos anos 80, ensaios e coisas do gênero, exatamente porque as pessoas com quem eu me dava eram músicos. Portanto, comecei a fazer telediscos, que era como videoclipes, para algumas dessas bandas, e discussões musicais e coisas para a televisão. Mas se eu for a ver uma influência em termos de atitude, é muito mais. E tem alguns manifestos nesse jornal *O Independente* sobre tudo isso. Eu até dizia que era *neuropunk*. Porque a minha arma era o cérebro.