

CONTRA O FILME ÚNICO

- Parece-nos claro que, em “Brecht para principiantes”, Saguenaíl adere à rejeição didática do atavismo proposta pelo dramaturgo germânico no duplo texto que o filme encena: uma mudança de situação existencial tem de ser abordada com um pensamento distinto daquele com que se abordava o anterior estado das coisas. Ora, se a vida não pode ser satisfatoriamente conduzida por um pensamento único e imutável, também a criação artística (que, em última análise, é criação de pensamento) deve pugnar contra todas as formas de univocidade.
- O leitor dos textos críticos de Saguenaíl estará familiarizado com a sua batalha contra a hegemonia do modelo cinematográfico hollywoodiano, praticamente o modelo único da história ocidental da sétima arte. Todavia, enquanto espectador da sua obra enquanto cineasta, o que nos impressiona é o facto de esse combate *contra o filme único* (combate tão político quanto filosófico) ter sido desde sempre articulado como uma tentativa de renovação daquilo que constitui a experiência de assistir a um filme. Como se demonstra em “Ma’s sin”, são de tal modo diversificados e insólitos os processos mentais que *vitimizam* um indivíduo enquanto este assiste a uma projeção cinematográfica, que mais vale realizar cada filme tomando essa pluralidade potencial em séria consideração.
- Algumas das estratégias utilizadas pelo nosso autor neste seu combate estão já consagradas na prática cinematográfica universal: realização coletiva (a experiência de “Fora de campo”, e sobretudo toda a sua filmografia assinada em conjunto com a grande poetisa Regina Guimarães, sua companheira de longos anos), divisão de um filme em curtas-metragens (declaradamente em “Mourir un peu”, com mais subtileza em “Mourir beaucoup”), projetos que congregam mais do que um filme (“Aos papéis” e “Os meus mortos” reclamam-se mutuamente), negociação do argumento com os vários intérpretes (“Aos papéis”), recurso alternado à cor e ao preto e branco dentro da mesma obra (“La femme du prisonnier”, “Preto e Branca”), etc.
- Contudo, Saguenaíl foi encontrando soluções muito peculiares que, a nosso ver, tornam a sua pesquisa essencial. Muitos dos seus filmes encenam pelepas entre discursos que imediatamente os colocam sob a égide da polémica: tensão entre reacionarismo e teorização

poética logo em “Mudas mudanças”, entre suspeita e devaneio em “Pas perdus”, entre verbo e música em “L'éternel départ”, entre discurso cristalizado e improvisação eufórica em “Trela curta”. Na experiência quase épica de “A imitação”, os atores que encarnam os personagens mudam todos sempre que há uma mudança de plano (ou seja, mais do que uma imitação da Paixão de Cristo, o que aqui se joga é uma espécie de fecunda *arte da variação*). “Acentuado arrefecimento nocturno” propõe uma montagem sistemática das câmaras subjetivas (e correlativas *misturas sonoras subjetivas*) dos seus quatro personagens, ousadia que todos os cineastas evitam já que pretendem sempre incentivar a identificação do espetador apenas com *um* protagonista. Se “Mourir beaucoup” se aproxima de um certo confessionalismo, o certo é que ele termina com uma convicta negação da estratégia do autorretrato (o autor é retratado pela sua família, com um humor que talvez lhe permita superar a crise individual). Até o recurso a uma antologia literária em “Os meus mortos” parece participar desta energia de multiplicação infixável.

- “Preto e Branca” afigura-se-nos como uma das obras mais dominadas de Saguenail. Neste exercício de puro equilíbrio na corda bamba, o corte de montagem cria uma incerteza parcial no raciocínio do espetador habituado à linearidade cinematográfica: pois nem a situação narrativa muda evidentemente, nem evolui com rigorosa verosimilhança lógica. Ficamos sem perceber se cada corte entre dois planos equivale a um salto cronológico considerável ou se o tempo psicológico entre os amantes simplesmente se distende até adquirir um peso simbólico. Ficamos sem perceber se o personagem do marido já se sabia objeto de um despedimento laboral logo no primeiro plano do filme (retrospetivamente, essa hipótese parece bastante provável), ou se esse dado narrativo foi acrescentado por um processo de discretíssima colagem. Ou seja, ficamos indecisos quanto à quantidade de filmes que nos são servidos neste filme que nunca se descose quanto à possibilidade de ser afinal um filme único... A única certeza que se instala no espetador é a da progressiva identificação da figura do corte de montagem com a possibilidade semântica de bater a porta, de sair porta fora (de abandonar a relação).
- *Não há filmes, mas sim projeções* – diz Saguenail.
Como já se depreendeu do que atrás foi escrito, isto não se refere apenas à renovação da perspetiva do espetador quando ele revê um filme que já tinha visto: durante cada visionamento, a mente do espetador é uma montanha russa de pensamento que pode levar a que os *filmes* que irrompem dentro da sua cabeça sejam bem mais visionários do que o filme literal que o projetor cinematográfico faz passar sobre o ecrã (é a situação de “Ma’s sin”).

- Há, contudo, uma grande diferença entre colocar uma encenação *lado a lado* com o inquerito às diferentes ideias que os fazedores de um filme têm sobre o seu assunto (“Amour en latin”) e inscrever uma hipótese ficcional diretamente *sobre* um documento, obrigando-os assim a funcionar em simultâneo. Na primeira parte de “Mourir en peu”, a cidade do Porto é visualmente (re)descoberta mediante o formalismo que miticamente associamos ao imaginário naval cinematográfico (o movimento de câmara evocativo do balanço que as ondas do mar provocam nos barcos). Mas foi só a partir da viragem do século que Saguenail sistematizou o procedimento que, para efeitos deste ensaio, intitularemos como *imagem-sobre*.
- Os *peixinhos* (pequenos ecrãs em movimento) que em “Antes de amanhã” atravessam a imagem *principal* com hipóteses de materialização do pensamento mais ou menos consciente da protagonista, os fantasmas visuais de Nova Iorque e de Cabul que se alojam em imagens documentais do Porto (“Mourir beaucoup”), as sugestões de concretização da história (na aparência inexistente) do casal de “Mau dia” por via da atividade *spectral* que decorre em backgrounds pouco nítidos ou na banda sonora, o segredar em voz off das memórias cinéfilas que são convocadas pela ação da protagonista em “Pas perdus” (variação mais abstrata do procedimento, na medida em que se trata de uma referenciação verbal dessas imagens-sobre), a aplicação de estratégias da arte da pintura em imagens de cemitérios e do inverno urbano em “L’éternel départ”, etc. – tudo isto se opõe à tradição do palimpsesto, na medida em que o objetivo do procedimento é, paradoxalmente, a revelação dos *imaginários* que se encontram *sob* a imagem principal de cada obra, aqueles que os filmes pretendem por norma rasurar na sua pretensão de clareza unívoca.
- Pois tudo tem um *inconsciente* e tudo tem um passado. Desde logo as imagens. “Antes de amanhã” contrasta as expectativas ingénuas da rapariga quanto à sua primeira relação sexual (expectativas que muito devem à influência da sétima arte na formatação da cultura popular) com o fulgor infixável do seu *cinema mental* no momento dececionante em que essa relação acontece. “Pas perdus” acusa a impossibilidade de uma imagem ser pensada em termos de virgindade: o cineasta carrega sempre uma bagagem cinéfila e é para essa bagagem que contribui quando passa o testemunho das suas próprias imagens. “La revoyure” revela a história de sofrimento coletivo que se oculta sob a beleza provençal. No capítulo desse filme em que observamos imagens brumosas da natureza caracterizadas por uma diferença sistemática de nitidez entre o primeiro plano e o fundo, o paisagismo torna-se crítico porque a suspeita lançada pelo discurso do fantasma impede uma fruição *meramente* lírica da imagem. A *evidência* encontra-se assombrada.

- Esta atitude perante a montagem permite uma certa renovação dos pressupostos cinematográficos. Basta pensar na metamorfose que o chamado *Efeito Kuleshov* sofre em “Mau dia”, quando a inexpressividade dos rostos dos atores é *preenchida* por hipóteses narrativas e emocionais que se encontram *montadas* nos mesmos planos em que esses rostos são dados a ver (e não nos planos anteriores).

Ou podemos pensar na peculiaridade documental de alguns projetos, como é o caso de “Brecht para principiantes”, que, ao encenar a ficção teatral no próprio espaço da associação Qualificar para Incluir (sem o transformar no cenário exigido por essa ficção), nos consegue sugerir a medida francamente *épica* do trabalho de integração social que ali se tenta cumprir. Aquela escadaria vale mesmo uma montanha...

- Quando começou a filmar, Saguenail terá tentado traduzir a ética que herdou do ideário surrealista por via de um cinema *fascinante* (“La femme du prisonnier”, “Mourir un peu”). No entanto, o aprofundamento da pesquisa permitiu-lhe encontrar um surrealismo idiossincrático, que funciona mediante a inventariação constante das mil hipóteses de pensamento não declarado dos personagens das *ficções*, hipóteses que frequentemente não se erguem acima do cliché, mas que são tão variadas e contraditórias e se substituem umas às outras com uma tão grande velocidade, que a sua revelação nos abre a via filosófica de um *je est un autre* sistemático.

Não nos parece que, enquanto ficcionista, Saguenail procure uma espécie de *autenticidade psicanalítica*. O seu cinema é lúdico, o levantamento proposto refere-se a *hipóteses* de pensamento, e não será por acaso que alguns dos seus filmes se aproximam das estratégias do mockumentary (“Aos papéis”, “Trela curta”).

- Ora, se o pensamento é essencialmente múltiplo, quase infixável, a tragédia humana resulta do apego de cada indivíduo a um papel único – a guerra está já implícita na subjetividade intransponível com que os primeiros homens responderam à expulsão do Paraíso (“Acentuado arrefecimento nocturno”).

Curiosamente, no recente “Trela curta”, comprovamos que a demarcação obsessiva desse papel individual não impede que a tese dos personagens em conflito latente seja afinal sempre a mesma... Mas esse é um filme só de machos e o registo que ele nos oferece da criatividade do pintor Alberto Pêssimo só serve para nos mostrar que ela é uma alegria acima de qualquer demarcação.

Se o casting tendencialmente infinito de “A imitação” é uma resposta à dificuldade que existe em fazer os humanos adaptarem-se “Aos papéis” unívocos e míticos que se lhes pretende atribuir, a verdade é que, no cinema de

Saguenail, a *brancura* (a capacidade para refletir todas as cores) encontra-se sobretudo do lado das mulheres. Da espetadora de “Ma’s Sin” à esposa de “Preto e Branca”, as mulheres costumam perceber melhor o quanto a sobrevivência depende da negociação contínua, da mudança eloquente de papéis.

- Falámos de mulheres... Mas a filmografia de Saguenail é o registo inclemente de um *arrefecimento* progressivo de todos os *antes de amanhã* do prazer. A primeira curta-metragem de “Mourir un peu” oferecia-nos uma possibilidade de superação da dicotomia relatada no poema que lhe dava o título (“Promises to keep” de R. Frost): o convívio conjugal permitia que o viajante físico se tornasse viajante espiritual, a cidade escolhida para ser sedentário tornava-se o barco dos descobrimentos da imaginação. Claro que já aí se adivinhava o risco de um travo dececionante, mas nada que fizesse prever “Mourir beaucoup”, quando as janelas dos edifícios em ruínas do Porto se mostram incapazes daquela reflexão lírica que Regina Guimarães tão bem filmara em “Europa Parte Nenhuma”...
- O amor, todavia, sobreviveu: a Regina multiplicada do fim de “La revoyure” é a única certeza que permite reconstituir um mundo desfeito. Se Saguenail é um homem deveras sitiado pela morte, para ele parece ser tão importante trair o modelo da paixão crística como partilhá-lo com *todos* os seus amigos... É verdade que, no presente, a alegria talvez lhe chegue menos no contexto dos *mundos e mundos* de um café do que por intermédio de uma passageira configuração da luz solar. Contudo, no pungente “L’éternel départ”, Saguenail reivindica que não é apenas assombrado pela sua própria morte mas pela proliferação hiperbólica das estratégias de destruição que vão configurando a história humana. A vida é o mais frágil dos acasos, dos acidentes: é preciso por isso prestar-lhe toda a nossa solidariedade.
- Tal militância encontra-se tão patente nas abordagens temáticas de alguns dos documentários que a Hélastre foi propondo ao longo do tempo (“Flores magras”, o extraordinário “Dentro”, etc.) como no modelo de produção que tal *empresa* adotou: seja o projeto despojado ou *megalómano*, a sua concretização sempre depende muito mais das interações amigáveis que daquelas portas que só se abrem por intermédio do dinheiro. Saguenail quer fazer cinema, sim, mas à sua escala como indivíduo, à escala da sua casa, da sua rua e da sua cidade. O *puro nada* dos meios de produção de “Trela curta” é um gesto de desafio à violência de todos os discursos de poder.

- Não surpreende por isso que uma desarmante simplicidade se insinue em alguns dos seus filmes mais aparentemente *barrocos*: o esquematismo repetitivo da banda sonora de “Griserie” (terceira curta-metragem de “Mourir un peu”), a encenação tendencialmente estática de “Os meus mortos” (porventura influenciada pela relação particular que o cinema de Manoel de Oliveira encetou com a literatura), o congelamento recorrente da imagem em “Pas perdus”, etc. Pois, se uma história pode conter todas as histórias (“A imitação”), um ventre grávido ou um sol nascente bastam para reativar a vontade de continuar a viver esse plural.