

ENTREVISTAS

com realizadores



Foto Luís Ramos (PÚBLICO)

Margarida Gil: “O produtor não põe um cêntimo no filme”

Entrevista conduzida por Vanessa Sousa Dias

MARGARIDA GIL nasce em Portugal, Covilhã, em 1950, formando-se em Filosofia Germânica na Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa. Contudo, a sua carreira na área do audiovisual arranca em 1975, estando estreitamente ligada à televisão (RTP) e a projectos de natureza documental. A sua primeira longa-metragem, *Relação Fiel e Verdadeira* (1989), é seleccionada para o Festival de Veneza, sendo que em 1992 o filme *Rosa Negra* passa no Festival de Locarno.

Gere actualmente a produtora Ambar Filmes, em conjunto com a também realizadora Solveig Nordlund, quase na sequência da experiência adquirida com João César Monteiro na produtora Monteiro & Gil.

É docente na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e em 2005 foi distinguida com o Prémio de Carreira pelo Festival de Cinema de Roma.

Filmografia como Realizadora: *Flores Amargas* (1975); *Clínica Comunal Popular de Cova da Piedade* (1975); *Para Todo o Serviço* (1975); *Relação Fiel e Verdadeira* (também produtora e argumentista, atriz, 1989); *Daisy* (1992); *Rosa Negra* (também argumentista, 1992); *Maria* (1996); *As Escolhidas* (1997) ; *O Anjo da Guarda* (também argumentista, 1999), *Perdida mente* (2010, prémio para o melhor argumento no Festival Internacional de Cinema e Vídeo Independente de Nova York). Como Atriz: *Que Farei com Esta Espada?* (1975); *Veredas* (1978); *O Amor das Três Romãs* (1979). *Rosa Negra* foi nomeado para o Leopardo de Ouro em Locarno e *O anjo da guarda* para o melhor filme do Festival Internacional de Cinema Fantástico.

Vanessa Sousa Dias – Como nascem as ideias para os seus filmes?

Margarida Gil – A ideia para o documentário *Sobre o Lado Esquerdo* nasceu de um sentimento de dever que eu tinha para com a memória de uma pessoa, de quem tinha sido bastante amiga, e por quem tinha uma grande admiração – sentia que tinha que fazer um documentário sobre ele, sobre o Carlos de Oliveira. Foi mais um sentimento de dever do que

outra coisa. E foi um trabalho muito longo, durante anos. Dada a minha proximidade em relação ao Carlos e em relação à viúva, Ângela (de quem sou muito amiga), senti que poderia ter acesso quer à casa quer às memórias da Ângela que outro realizador provavelmente não teria: foi um sentimento de dever, senti necessidade de fazer um documentário como realizadora completamente livre, e por isso fi-lo com o Manuel Gusmão, que foi co-autor do argumento, um exercício totalmente livre a partir dos textos de recriação poética do universo que ele escreveu – viajar por toda a zona, quer literária quer demográfica do Carlos, a Gândara, a aldeia.

Depois de ter relido tudo percebi que o Carlos era, além de grande poeta, um documentarista: ele próprio documentou toda a sua região, a luta dos camponeses da Gândara, e na atitude dele encontrei a atitude de um documentarista de cinema, aquele universo mágico, muito visual – ainda por cima sabia que o Carlos era um fascinado por cinema, ele quis sempre fazer um filme mas depois abandonava a ideia, dizendo que era o processo de escrita que lhe interessava. Depois reparei que a escrita dele foge à subjectividade lamechas, ao sentimentalismo, havia um rigor da escrita do Carlos de Oliveira que o aproximava muito da escrita de um guião: o *Finisterra* é um guião magnificamente escrito, mas escrito por um poeta, por um grande prosador – é a cúpula do edifício literário do Carlos de Oliveira, mas parece um guião. E eu fiquei muito impressionada com isso, o próprio Carlos está muito presente nesse livro, é a escrita de alguém que descreve, com maior rigor possível, uma realidade à qual ele pertence mas que vê como material, objectiva, fora dele próprio; achei muito importante. A possibilidade de fazer essa recriação passou também pela necessidade de fazer um outro DVD, que está lá, uma espécie de “duplo filme”, só com a factualidade do material iconográfico e as fotografias dele próprio; portanto penso que, nesse aspecto, este trabalho é um bocado inovador.

É muito difícil fazer um documentário com actores e com material da casa – porque os objectos que estão no filme são os objectos da casa, mas estão no estúdio – e a maquete é uma maquete que reproduz a Gândara; foi muito importante criar uma distância face à memória que eu tinha, muito idealizada, do Carlos de Oliveira, e isso permitiu-me liberdade mas ao mesmo tempo distância. Fiz agora [2009] uma coisa sobre a Maria Velho da Costa, uma coisa parecida, embora não tenha nada a ver com o método, mas também senti, dada a proximidade grande, a necessidade de criar uma distância – neste caso criei um sistema que é um abecedário, o que me criou distância – porque quanto mais próximo é o objecto de um documentário mais eu sinto necessidade de criar uma grelha que me afaste; senti muito isso no caso do Carlos de Oliveira, senti necessidade de criar um universo que fosse também dele próprio, que tivesse afinidades com o universo poético invocado, mas que fosse autónomo, e penso que isso está conseguido, deu-me muito trabalho, foram muitos anos.

VSD — E quanto ao *Adriana*?

MG — Relativamente ao *Adriana*, foi um gozo! Tenho um certo pendor para a comédia e mesmo quando estou a fazer algo muito dramático puxo sempre um pé para a comédia, desde o meu primeiro filme. Os filmes surgem-me sempre quase completos, mas encapsulados: tenho uma ideia de repente, e é só esgravatar e ele aparece, ele está lá todo, e isso acontece normalmente quando estou a acabar o filme anterior – é por isso que tenho tanta pena de não termos meios para trabalhar em contínuo, porque quando estou a acabar uma filmagem, quando estou no cúmulo de um processo criativo muito intenso, é que me aparecem ideias ou uma ideia muito completa, mas que é ainda preciso trabalhar. Essa ideia da *Adriana*, de uma miúda que vem das ilhas, uma espécie de paraíso perdido, para o Continente, com o pretexto de “constituir família por métodos naturais”, apareceu-me intacta e depois tratou-se, no fundo, de criar os obstáculos que se lhe deparam ao longo do seu percurso – é a viagem de uma pessoa que vai para outro mundo, de certo modo tem um lado auto-biográfico porque o meu processo foi bastante aquele. Todos os meus filmes pressupõem uma viagem, pressupõe uma itinerância amorosa em que há uma procura de um par, uma procura de alguém ou de algo que se perdeu, ou de alguém, neste caso, para procriar – o que é uma coisa absolutamente absurda!

Eu ria-me perdidamente quando estava a fazer o filme e mostrava os diálogos, mais por prazer de contar a história e de saber que era uma loucura total e improvável, inverosímil; mas acreditei sempre no filme, a questão da inverosimilhança nunca me tolheu. Quero dizer, o filme é completamente inverosímil: ela acorda na cama de um travesti que tem a mania que é a Amália Rodrigues; a mãe vende fruta, no mercado: tudo isso é improvável... agora, como é que estas coisas aparecem? É um processo criativo, mas normalmente as ideias dos filmes são minhas.

VSD – Mas vai desenvolvendo as ideias com alguém, escreve-as com alguém?

MG – O primeiro filme foi escrito com a Luiza Neto Jorge, mas no fundo foi a adaptação de uma obra literária que muito me impressionou, provavelmente identifiquei-me com ela. O primeiro processo de trabalho é meu e é muito importante para mim que seja eu a fazê-lo; depois, a seguir, gosto de trabalhar com a Maria Velho da Costa, e aí é um processo a dois. A estrutura é quase sempre minha mas há muita discussão com ela, e depois há uma altura em que ela trabalha comigo na construção dos diálogos, trabalhamos em conjunto mas ela é que é escritora. A *Adriana* foi praticamente toda escrita sozinha porque a Fátima (Maria de Fátima Velho da Costa) estava a escrever a *Irene* e só depois, numa segunda fase, é que ela entra, e quando ela entra nota-se logo.

VSD – Quanto tempo demora a consolidar uma ideia?

MG – Acho que só termino a escrita dos filmes na rodagem. Sofrem muitas mutações, mas a primeira fase demora três a quatro meses: apesar do filme me aparecer quase inteiro, em forma de sinopse ou de ideia, escrevê-lo cena a cena demora por volta de quatro meses.

VSD – E o facto da escrita se prolongar até à rodagem está relacionado com os ensaios com os actores?

MG – Depende muito da estrutura de produção. No caso da *Adriana* ensaiei com os actores, a Ana Moreira teve inclusivamente ensaios de fala por ter de falar “açoriano”, e nos ensaios fui-me sempre adaptando; lembro-me, por exemplo, da ideia do sexo tântrico me ter surgido durante a rodagem; eu verdadeiramente não sabia o que era o sexo tântrico e perguntei à Fátima, telefonei-lhe e perguntei, “ouve lá, o que é o sexo tântrico?, Diz-te alguma coisa?” e ela disse: “deve ser a mesma coisa mais devagar”.

Este filme que fiz agora, por exemplo, começou por ser uma longa-metragem, depois transformei-o em curta por razões de financiamento, mas foi-se desenrolando na rodagem de tal maneira que acabei por fazer uma longa – mas não tem nada a ver com o projecto inicial, ou tem pouco a ver com o projecto inicial do *Perdidamente*: há um homem que perde a memória, um homem muito novo que tem apenas o apoio da filha; ele baralha os tempos, entra num delírio, delírio esse que foi quase todo inventado durante a rodagem – por causa do *décor*, que é no Entroncamento, nas linhas de caminho de ferro; o facto de coincidirmos com a pesca da lampreia, que também se passava naquela altura, tudo isso fez com que eu tomasse decisões – e o facto de ter ido à Beira Baixa coincidiu com uma coisa que ando há muito anos para fazer – que é um trabalho sobre a Paixão, os rituais da Paixão.

Levei a câmara e filmei, e tudo isso fez com que o filme desse uma guinada numa direcção que não estava prevista, mas estava implícita; o filme continha essa possibilidade – sempre conteve essa possibilidade – portanto a guinada não é aleatória: o filme, desde o início, continha lá, encapsulada, essa ideia.

VSD – Sente vantagens em não escrever sozinha?

MG – Eu escrevo sozinha e não tenho dificuldade em escrever, mas acontece que tendo a meu lado uma criatura como a Maria Velho da Costa – ou sendo amiga, como era, da Luiza Neto Jorge, tendo vivido com o João César Monteiro, que era um grande escritor, sendo amiga de

escritores que conheci ao longo da vida – sei muito bem a diferença entre uma pessoa que pode escrever um guião e um grande escritor que pode ajudar nos diálogos. Seria muito estúpida em não aproveitar. Posso escrever sozinha, mas sei a diferença entre a escrita de uma cineasta e a escrita de um escritor, é preciso encontrar um ponto justo em que uma coisa enquadre a outra, só tenho a ganhar com isso.

VSD – Os guiões podem funcionar como ferramentas “técnicas” que definem locais de filmagem ou exigências a nível de som e de imagem. Na fase da escrita vai falando com elementos da equipa artística? Ou com a produção?

MG – Não, de todo. Eu escrevi a *Adriana* sem nunca ter ido aos Açores. Quando mostrei o guião a um amigo meu, que é meu assistente e que é açoriano, ele disse “então isto aqui é a Graciosa, estás aqui a descrever exactamente uma coisa que existe na Graciosa”, e isto faz parte do tal processo criativo misterioso que é fascinante, uma pessoa vê uma coisa como se a conhecesse intimamente, cria personagens que aparecem e depois têm corpo, existem, o filme pode seguir aquela personagem.

Tenho muita tendência para isso e até corro o risco de me perder com as personagens, mas a mim interessam-me às vezes mais as personagens secundárias do que as personagens principais. O meu segundo filme era um filme com muitas personagens secundárias – normalmente gosto de trabalhar com grandes actores (como o Mário Viegas e a Manuela de Freitas) a fazerem personagens secundárias, e agora foi com o José Pinto. Às vezes gosto de perguntar: “o que seria o filme se fosse para o lado daquela personagem?” Um exemplo: na *Adriana*, se fosse pelo lado do miúdo que quer ser Primeiro-ministro – e a gente percebe que vai ser – ou do miúdo que ficou aos saltinhos nos Açores... Não se pode fazer isso, não dá, mas essa possibilidade de uma personagem secundária tomar conta do filme e de o fazer virar noutra direcção é muito interessante.

VSD – O que a levou a criar a Âmbra Filmes?

MG – Tive outra produtora com o João César [Monteiro], chamada Monteiro & Gil, mas não tenho jeito nenhum para produtora – eu e a Solveig (a Solveig é mais produtora do que eu) fizemos um acordo — só produzíamos os nossos filmes. No meu caso, eu não quero produzir longas-metragens na Âmbra: documentários ou curtas, coisas “pequenas” em termos de produção, sim, podemos perfeitamente fazer, mas contando com o apoio dela porque eu não tenho jeito nem gosto.

VSD – Em que fase dos seus projectos é que contacta a produção?

MG – Essa é uma questão que nós, realizadores, temos – e aqui entro como APR [Associação Portuguesa de Realizadores]: na associação queremos alterar os regulamentos no sentido de respeitar a posição do realizador, porque achamos — eu também acho — que o ponto central do filme, a pátria do filme, é o realizador, o realizador tem que ter mais força porque quem dá o dinheiro não é o produtor, o produtor administra e nem sempre da melhor maneira, e muitas vezes o dinheiro do financiamento não está no filme – por muita confiança que tenhamos nos produtores, temos de ter muita força negocial, e temos também de ser o interlocutor do ICA, que não somos.

Por exemplo, o meu segundo filme [*Rosa Negra*], que foi produzido pelo António da Cunha Telles, nunca estreou! O Cunha Telles não se interessou por estrear filmes, nem o meu, nem o do Botelho ou do Seixas Santos. No entanto, a quem vinha perguntar porque é que o filme não estreava, tinha de responder eu. Eu estava sempre a dizer “perguntem ao produtor; o produtor naquela altura não pôde, não lhe interessou, não se mexeu, não era fácil”. A Lusomundo dominava, como ainda domina; não havia ainda o Paulo Branco, e o Cunha Telles não fez nada por isso; passei anos a responder aos jornalistas “essa pergunta tem que ser feita ao produtor”, mas era a mim, realizadora, que continuavam a fazê-la.

O realizador tem a responsabilidade moral, mas não pode fazer nada porque o interlocutor do ICA é o produtor. Nós queremos alterar isso.

VSD – Costuma participar, enquanto realizadora, na construção e depois na gestão dos orçamentos dos seus filmes?

MG – Isso é feito pela produção. Claro que, em Portugal, se vive do artesanato cinematográfico – nós sabemos, não andamos cá desde ontem – e temos uma ideia do que custa um filme; se estamos a fazer um filme de época, sabemos o que é que isso significa; se escrevemos cenas com 500 figurantes, temos obrigação de saber o que é que isso significa; é como com os carros que ardem, etc.: na *Adriana* tinha um carro que caía e sabia que isso tinha que se arranjar, e arranjou-se – houve colaboração com o produtor; até agora tive sempre essa colaboração com o produtor, nunca me impus nessas coisas e quando eles lêem o guião também têm de o saber ler e de dizer “olhe, este filme eu não posso produzir”. Tem de existir essa relação clara entre os dois, porque o dinheiro vem do ICA, o realizador sabe muito bem que o produtor não põe um cêntimo no filme — isto é uma evidência.

VSD – Mas os orçamentos com os quais tem aceitado trabalhar têm-se revelado realistas?

MG – Tenho-me adequado àquilo que sei que o filme me pode dar. A *Adriana* foi feita em seis semanas e meia, incluindo viagens, portanto foi um trabalho bastante bem feito e fiz a mesma coisa com o *Sobre o Lado Esquerdo*. Mas, por exemplo, o facto de ser produtora fez com que tivesse arranjado dinheiro noutra sítio, porque não tinha dinheiro para fazer o *Perdidamente*, portanto a responsabilidade foi minha, mas também fui eu que trabalhei e está lá o dinheiro, vê-se bem.

VSD – Como costumam ser as suas repérages? Costuma levar consigo membros da equipa artística?

MG – Faço duas normalmente, às vezes mais. É um processo muito trabalhoso e é muito importante ser bem feito, as *repérages* são muito importantes. Primeiro há a ideia, já conhecemos o espaço, ou inventamos o espaço, e vamos procurá-lo, temos de adaptar coisas: a primeira *repérage* é a própria realizadora que faz, muitas vezes há assistentes de realização – há bons assistentes que, ao lerem o guião, conhecem muito, por exemplo espaços em Lisboa – que fazem uma proposta e então vamos lá com eles. Acontece-me inventar espaços e só depois ir à procura, e eles estão lá, uma pessoa vai procurando e encontra as coisas; depois levo o director de fotografia, idealmente também o engenheiro de som, mas muitas vezes não o levo – por várias razões que têm a ver com a tradição – e depois faço a planificação.

VSD – Relativamente aos actores e atrizes, há pouco dizia que gosta de trabalhar com grandes actores em papéis secundários; consegue sempre trabalhar com quem quer?

MG – Normalmente, sim. Agora, por exemplo, estava para ser com o Raul Solnado [que entretanto morreu], aliás a personagem chama-se Raul, mas ele adoeceu na altura. Mas tinha logo dito que sim, gostou muito do guião.

VSD – As equipas técnicas têm-lhe proporcionado o que quer como realizadora?

MG – Sim, são óptimos. Trabalhei com o Rui Poças em dois filmes, dou-me optimamente com ele, agora trabalhei com o Acácio [de Almeida], que conheço há quinhentos anos, e gostei imenso, mas ele trabalhava só com o João César, portanto eu nunca tinha trabalhado com ele – estava sempre ocupado, nunca calhou. Tenho trabalhado com gente muito boa. Não me posso queixar, pelo contrário.

VSD – Em filmagens, que dificuldades tem encontrado?

MG – Falta-me tempo, precisava de mais tempo, excepto nos meus primeiros três filmes – onde tive tempo suficiente de rodagem; o segundo foi muito violento, foi na Serra da Estrela e foi muito duro, fisicamente; no *Anjo da Guarda* tive os meios necessários. Na *Adriana* precisava de ter tido uma semana mais: tive de cortar muita coisa que tinha escrito, porque dei a minha palavra de que filmava naquele timing; agora no que estou a fazer (sobre a Paixão), ainda não sei se tenho, ou não, subsídios.

VSD – Vai montando o filme durante a rodagem?

MG – Não. Normalmente até preciso de um certo tempo, não gosto nada de ver o material logo a seguir. Preciso de me esquecer do processo da rodagem, que para mim é sempre muito violento, fico completamente aturdida, parece que fico doente, é uma fase muito dura. Gosto é da escrita; e a montagem é outra etapa. Para mim, essas três fases são totalmente diferentes: a escrita, a mais solitária, é a de que gosto mais; depois, numa rodagem muito violenta, sinto-me presa num turbilhão extenuante em que perco um bocado a liberdade, aquilo é uma máquina, as pessoas estão à espera que eu tome decisões muito rápidas — e fico muito cansada ao fim do dia, a pensar no plano do dia seguinte — não gosto particularmente da rodagem.

VSD – E da montagem?

MG – Da montagem gosto, mas na sala de montagem fico sempre muito angustiada, porque é outro filme, e tenho de ter muito cuidado para não perder o filme nessas fases todas. Às vezes, na montagem, tenho a sensação de que o filme me está a escoar pelos dedos, que aquilo que se escreveu não está lá, e isso acontece-me muitas vezes. Coisas que estavam para ser de uma maneira depois estão completamente diferentes; personagens que deviam funcionar não funcionam, outras funcionam inesperadamente, e isso sim, mete-me medo. O *Perdidamente*, que é muito montado, tem sido uma surpresa, porque uma pessoa olha e vê que “isto não era suposto ser assim”: uma coisa que estava para ser cómica afinal é trágica, outra que devia ser trágica passa a ser cómica; é assim, surpresas e mais surpresas, e isso angustia-me.

VSD – Na montagem há muito material que fica de fora? E às vezes há material que falta?

MG – ...Então não? Coisas como a gente pensar “mas porque é que eu não filmei isto?” — passa-se até com coisas óbvias! Normalmente eu filmo pouco, não sou de filmar muito nem faço muitas *takes*, portanto tenho pouco material — sempre fui assim desde o princípio, eu trabalho em cinema, através da televisão, há muitos anos — e sempre filmei pouco, sempre aproveitei muito o que filmo. Não filmo por filmar só para garantir o material, e isso às vezes não me facilita nada a vida na montagem. Mas é essa a forma como eu trabalho.

VSD – Filma pouco material: isso também está relacionado com falta de meios?

MG – Não sentir necessidade de filmar quer dizer que não é preciso. Confio muito em mim — no meu instinto, é a coisa em que confio mais. Mas às vezes engano-me, penso: “porque é que não filmei isto? Devo ter tido uma razão”.

VSD – Nunca lhe aconteceu ver o material e sentir necessidade de repetir, de fazer outra vez um plano?

MG – Isso nem sequer me passa pela cabeça. A rodagem acaba ali e acabou, de facto. Fico tão aliviada quando acaba, que a última coisa que me apetece é voltar atrás. Além disso, tenho trabalhado em condições de produção em que não se dispõe de meios para voltar atrás.

VSD – Que tarefas ficam agendadas para a fase de pós-produção?

MG – Neste último filme tenho dois cromas feitos em pós-produção; no *Perdidamente*, porque há uma alteração da percepção do personagem – e essa pós-produção é importante, será o Acácio a fazer, é a uma continuação do processo fotográfico da rodagem. A pós-produção áudio também, com certos sons que faltam – também fiz isso no meu primeiro filme mas em Madrid, trabalhei com um grande sonorizador, o Luis Castro, que trabalhou com o Orson Welles e com o Buñuel, porque cá não se fazia; depois comecei a trabalhar com o Joaquim Pinto, com o Vasco Pimentel. A pós-produção áudio do *Adriana* fi-la cá, já havia condições para a fazer na Tóbis.

VSD – Sente diferenças entre a forma como se trabalha em Portugal e no estrangeiro?

MG – Agora acho que não se sente tanta necessidade de recorrer a equipas estrangeiras, porque nós temos ótimos profissionais. Por exemplo, já é possível, desde há anos para cá, misturar — antes não se podia; e directores de Fotografia sempre cá houve muito bons. Mas continuamos com uma condicionante: os preços da Tóbis são exorbitantes, de tal modo que, às vezes, mais vale ir fazer o trabalho fora. Por outro lado, a Tóbis é portuguesa e o som pode-se fazer cá... São questões de produção: se o produtor tem um acordo de co-produção, pode-se fazer a montagem e pós-produção cá e a mistura fora, por exemplo — é essa a parte que o produtor estrangeiro mete no filme. Claro que misturar, ou fazer, às vezes, algum trabalho fora, sobretudo no som, compensa pela qualidade. Mas não é, hoje, tão essencial como já foi.

VSD – Que participação tem no *design* da banda sonora?

MG – Total, é uma das minhas áreas. A minha família tem uma veia musical forte, e depois eu gosto muito, e acho que tenho jeito, e é uma parte essencial, para mim, no filme. Trabalhei em bastantes filmes com o meu irmão João Gil, mas só em pequenas coisas; a coisa musical, sempre a fiz.

VSD – Começou por trabalhar em televisão: como se deu a entrada no mundo profissional?

MG – Comecei por fazer documentários de criação, quase sempre muito ficcionados. Comecei com 23 anos e tive muita sorte, coincidiu com o 25 de Abril, foi nessa altura que entrei para a RTP; depois fiz obras de ficção lá, coisas muito experimentais porque na RTP conseguia uma certa liberdade para experimentar em vídeo, com cromas, que só era possível fazer lá.

VSD – Existe uma comunicação forte entre o seu trabalho em televisão e em cinema?

MG – Penso que não: sempre quis ter isso muito bem separado, nunca fiz telenovela, a ficção que fiz foi sempre minha, nunca quis fazer ficção em televisão que fosse “televisiva” – fiz a *Daisy*, trabalhei em cinema dentro da televisão porque consegui, claro que não foi fácil, mas consegui. Eu estive sempre muito afastada da televisão, estava a estudar na Faculdade de Letras.

VSD – Envolve-se na preparação dos materiais promocionais dos seus filmes?

MG – Esse é um ponto fraco, não penso muito nisso e faço mal. No *Adriana* não houve *making of* e fez-nos falta, não há praticamente materiais promocionais do filme. Se a produção não tem de garantir logo a passagem para DVD, a coisa tende a ficar esquecida. Já o fizemos para o *Sobre Lado Esquerdo*, e o *Perdidamente* passámo-lo para DVD, mas fazer a montagem do *making of* é um custo adicional, e esse é o nosso ponto fraco: há pouca capacidade financeira para acompanhar o filme na óptica da promoção. Deveriam ser as televisões a fazê-lo.

Temos de pensar numa forma de o fazer, porque é um problema de todos os filmes, não há tempo para pensar nisso embora haja sempre alguém que faz alguma coisa; no *Perdidamente* havia um rapaz do som, e a anotadora, que ficaram encarregados de fazer o *making of*, mas

depois tem de se reunir esse material, montá-lo, e isso custa dinheiro. É preciso ter uma estratégia de exibição e de distribuição, e muitas vezes nós fazemos os filmes sem essa estratégia e isso faz falta – uma estratégia de distribuição dos filmes, ou auto-produzidos ou produzidos por pequenas produtoras, que não têm nenhum vislumbre de como é que o filme vai sair e em que salas, se é que sai, nem em DVD... Não temos essa estratégia e devíamos ter.

VSD – Quando o orçamento é feito as opções de legendagem dos filmes são contempladas?

MG – Todas as fases de pós-produção do filme estão contempladas no orçamento, mas quando fazemos o orçamento ele não é totalmente “fiel e verdadeiro”, há sempre imprevistos – realmente os filmes custam mais, é muito caro fazer um filme, e raramente se consegue contemplar todos os custos previstos.

VSD – Qual a sua opinião sobre os festivais? São um meio importante de divulgação dos filmes portugueses, e dos seus filmes em particular?

MG – Eu tive logo o primeiro em Veneza e o segundo em Locarno, e no terceiro tive um prémio no Festival de Roma, por isso acho que até tive bastante sorte. Hoje em dia corre-se o risco de um filme ser prejudicado porque o produtor não tem jeito para negociar, e não consegue para o filme a visibilidade que os festivais dão. Aquilo que foi até agora muito bom – os festivais eram a montra de um certo cinema que cá, muitas vezes, não passava – agora, neste momento, está a ter um papel demasiado condicionante no cinema, isto é: se o filme não for a Cannes não é nada; mas o facto de ir a Cannes não significa que o filme seja bom... Às vezes é simplesmente uma estratégia do produtor, que está relacionado com um festival de cá – aqui falo como presidente da APR, porque pessoalmente tenho tido sorte.

O que neste momento está a acontecer com os festivais pode vir a ser muito pernicioso e perverso: um filme que não tenha visibilidade nos festivais pode penalizar o realizador. Mas não é por passar nos festivais que é melhor — passar nos festivais mais tem a ver, muitas vezes, com redes de contacto. Por isso é preciso dar aos festivais uma importância relativa, é preciso manter a cabeça fria. E sobretudo, quem decide quem filma e quem não filma, não pode decidir apenas por causa dos festivais.

Qualquer dia é preciso subornar alguém de Cannes para se ir ao festival, se não fica-se condenado a não filmar durante dez anos!

VSD – Como presidente da APR, quais são as potencialidades e fragilidades que reconhece no cinema português?

MG – A fragilidade maior é a grande ambivalência entre o cinema de autor e o cinema comercial: há filmes que querem ser comerciais, querem ir ao encontro do que consideram ser o gosto do público, mas são porcarias inenarráveis que não são nada comerciais, e com isso gastam o pouco dinheiro que existe para o cinema. O comportamento das televisões é de irresponsabilidade total e em certos casos devia, como é o caso da RTP, ser considerado um assunto de Estado: é inaceitável a forma como a RTP se irresponsabiliza em relação ao cinema, (tem que entrar na produção porque é obrigada, tem que dar uma parte, e acha que isso é suficiente e não faz mais nada). Ali tratam os filmes com desprezo, não fazem qualquer promoção (a não ser a que era melhor nem fazerem porque até enterra) e têm uma ignorância e desprezo inqualificáveis.

Na APR achamos que isto é uma questão nacional grave, porque faz com que as pessoas mantenham aquela ideia de que “o cinema português é mau”, se é português não vão ver pura e simplesmente; e o que aparece, muitas vezes é realmente mau, porque é o tal cinema feito a imitar modelos lá de fora! Alguns até podem não ser mal feitos, mas o modelo que imitam não tem nada a ver connosco, e acabam – excepto em casos raros, como foi o *Crime do Padre*

Amaro, que acho uma porcaria, mas uma porcaria que vai ao encontro de fantasias masculinas bastante venais de vários pontos de vista – a fazer de polícias e ladrões como se os polícias, cá, fossem modelos positivos. Cá, o polícia satisfaz mais o modelo Charlot: vemos um polícia e viramos costas; para os americanos, um polícia é o representante positivo da ordem; então vemos o Nicolau Breyner a fazer de polícia – os actores são sempre os mesmos – e aquilo dá vontade de rir, ou de chorar.

Estive no júri que escolheu o candidato português ao Óscar de Melhor Filme Estrangeiro e vi tudo por atacado: os actores são quase sempre os mesmos; ver um daqueles actores empunhar uma pistola e dizer “fuck you” permanentemente, desculpem, não pode ser; estão a gozar com quem? Pensam que as pessoas são atrasadas mentais? Depois, os diálogos são parte em português, mas passam para inglês; para quê? Porquê? Depois pergunto: “e fizeram muitos espectadores?” E a resposta é: não, não fizeram; fizeram imensas cópias para pouquíssimos espectadores, e isso não dá – e esse é o cinema que o FICA tem sobretudo apoiado.

Nós lutamos por outra coisa, precisamos de um cinema como arte, mas ninguém pode prometer que vai fazer um objecto artístico, pode é prometer que vai tentar, que tentará o seu melhor e nem sempre o consegue. Mas a ideia de fazer cinema como arte é a ideia que nos move.

VSD – Pensa que a língua portuguesa, e a nossa dicção, é uma fragilidade?

MG – Não. Isso é o puro provincianismo cultural que sempre houve. Passou-se o mesmo com as canções antes do Chico Fininho, que tinham que ser todas em inglês: é puro colonialismo, são mecanismos popularizados pelo modelo americano. É preciso lutar permanentemente contra isso, porque isso mete-se nos nossos sonhos, e é preciso fazer esse trabalho de purga, é preciso sermos genuinamente nós, com tudo o que isso significa de inseguranças, de ambivalências, de contradições. Se o filme não reflecte o ser português, reflecte o quê? O ser colonializado!

VSD – Concorda com a ideia de que os orçamentos nunca são suficientes para fazer os filmes?

MG – Eu até entro nos orçamentos, mais coisa menos coisa. Mas a questão não está na falta de dinheiro para fazer este ou aquele filme; há casos em que isso acontece, mas o problema é a quantidade de filmes produzidos, quer em relação aos realizadores existentes, quer em relação aos realizadores que querem fazer a sua primeira obra, e isso está a ser trágico: por um lado, há muita gente a sair de escolas de cinema, de cursos, até por causa da facilidade de obter material, que dá uma ilusão de que é muito fácil chegar à profissão; há um discurso de “abrir actividade; fomentar novos realizadores”, e a seguir eles entram cheios de ilusões, e de força criativa muitas vezes, e depois até conseguem fazer o primeiro filme, mas o segundo já não fazem, nem o terceiro, nem o quarto.

VSD – Isso também está relacionado com o advento do digital?

MG – Também, claro, agora toda a gente tem o *Final Cut* e o *Pro Tools*, mas depois pagar uma boa câmara já custa mais.

VSD – Prefere a película ao digital?

MG – Prefiro de muito longe a película, mas o digital na montagem veio facilitar imenso: aquela tortura de estar numa moviola durante horas, desapareceu; agora o digital, por vezes, até é rápido demais. Eu gosto da película, do sabor salgado da película, e tenho mesmo nostalgia – ainda filmei o *Adriana* em película. Mas as últimas coisas já filmei em digital; o último, fi-lo com uma câmara que já nem cassete tem, mete-se directamente um disco e até temos medo de que o material desapareça todo.

VSD – Disse que tem trabalhado com óptimos profissionais, mas relativamente às pessoas que conhece através de terceiros ou que não trabalharam directamente consigo, pensa que os profissionais portugueses estão bem preparados e são competentes?

MG – Sim, e espero que essa cadeia não se quebre porque não são trinta nem quarenta, são poucos, mas são muito bons, óptimos assistentes. Há gente muito boa, e esses estão ocupados, mas como há cada vez menos filmes, cada vez mais os outros terão menos possibilidade de rodar, portanto a coisa está assim: os muito bons são poucos e estão sempre ocupados; e não sei se os outros vão ter oportunidades, se não houver uma mudança na política de cinema. ■

Os filmes de Margarida Gil

Vanessa Sousa Dias

Adriana (2005)

Longa-metragem de ficção, 102'

Realização: Margarida Gil

Argumento: Margarida Gil, Maria Velho da Costa

Produção: TAKE 2000

Produtor: José Mazedo

Direcção de Fotografia: Rui Poças

Direcção de Som: Emídio Buchinho

Montagem: João Nicolau

Direcção Artística: Félix Murcia (decoreação); Rita Lopes Alves (guarda-roupa)

Actores principais: Ana Moreira, Isabel Ruth, Bruno Bravo, José Airosa

Distribuição: Atalanta Filmes

Prémios: Melhor Filme Português – IndieLisboa (2005); Melhor Actriz (Ana Moreira), pelos Globos de Ouro de 2006; Prémio Especial do Júri – 9º Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira (2005); Grande Prémio “Cidade da Covilhã” e Prémio de melhor realizador de longa-metragem – 2º Festival de Cinema da Covilhã

Outras nomeações: Nomeações para Melhor Filme (Margarida Gil), Melhor Actor (Bruno Bravo) e Melhor Actriz (Isabel Ruth) – Globos de Ouro de 2006.

Festivais: 6º Festival de Roma (estreia mundial); 8th World Film Festival of Bangkok – secção World Cinema (2008)

Histórias que se desenvolvem no inconsciente, que nascem encapsuladas: assim surge a aventura de Adriana, uma jovem açoriana com cerca de 20 anos enviada pelo pai para o continente onde deverá “constituir família por métodos naturais” – frase que a protagonista não se coíbe de repetir ao longo do filme – que, ao chegar a Lisboa, se depara com uma panóplia de obstáculos que a distanciam do seu objectivo.

O argumento, escrito pela realizadora e pela escritora Maria Velho da Costa, centra-se na protagonista e nos objectivos que orientam as suas acções, quase se delineando no seu trajecto a estrutura do itinerário do herói: a ruptura com o mundo da heroína dá-se, não na saída dos Açores em si, mas nas mutações que a protagonista vai revelando – Adriana sofre um processo lento e gradual de embrutecimento, como se fosse contaminada pela cidade e pelos entraves que encontra. Ainda que se dê uma inegável alteração na interioridade da personagem, os seus objectivos não são atingidos e, uma vez regressada aos Açores, a premissa que a fizera partir para o continente – que detém um peso exponencial na narrativa, já que é identificada como sendo a preocupação central da protagonista – parece perder importância, esmorecendo toda e qualquer carga de fatalidade (1). Sublinhe-se, a este respeito, que a falha pessoal de Adriana em nada compromete a repovoação da Ilha.

A realizadora considera que o orçamento para o filme se revelou “adequado”(2), permitindo que as rodagens decorressem nos Açores e com os actores pelos quais nutria preferência. Nas primeiras sequências do filme há uma voz off feminina, com sotaque açoriano, que ao contar a história da Ilha assume o papel de narradora: este não é um dispositivo que conheça continuidade ao longo do filme mas merece a nossa atenção pelo facto de recordar outro filme da realizadora, *Não Me Cortes o Cabelo Que o Meu Pai Me Penteou* (2002).

Em termos de realização e de montagem há uma preocupação em edificar um lirismo a partir de imagens, algo que poderemos ilustrar através da elipse que concentra a passagem da infância à vida adulta: depois de Adriana mergulhar no mar, ainda em criança, interpõem-se uma série de planos filmados debaixo de água (em alguns deles vemos a criança, noutros não; algumas dessas imagens estão em *reverse*) e, por fim, surge um rapaz adolescente a chamar por Adriana percebendo-se pelo desenrolar de acção que acabámos de vislumbrar a passagem de vários anos de vida.

Contrariamente ao modelo cristalizado pelo cinema clássico, a música extra-diegética e a introdução de sons pós-produzidos reivindicam uma voz autónoma dentro do filme, atraindo atenção para si e acentuando deliberadamente a sua desadequação face à acção. Podemos, por outro lado, recordar a cena do leilão e verificar que o som pós-produzido é trabalhado também no sentido de inculcar a ideia de um espaço movimentado e agitado (as vozes, os ruídos, uma textura sonora intensa) ainda que na prática nunca apareçam mais do que quatro personagens.

Ressalva-se por fim a forma como a direcção artística aposta em consolidar a caracterização das personagens através dos décors e do guarda-roupa, sendo David um bom exemplo desse exercício: trata-se de um homem erudito que vive numa casa com vista panorâmica para o centro de Lisboa, e que se faz rodear de objectos que sublinham o seu estatuto sócio-económico (incluindo pormenores como uma variedade de artigos de decoração exóticos).

Carlos de Oliveira. Sobre o Lado Esquerdo

(2007)

Mix doc/ficção, 50'

Realização: Margarida Gil

Argumento: Margarida Gil e Manuel Gusmão

Produção: Âmbar Filmes

Produtor: Manuel João Águas

Direcção de Fotografia: Rui Poças

Direcção de Som: Vasco Pimentel, Francisco Veloso, Armanda Carvalho

Montagem: João Nicolau

Cenografia e figurinos: Ana Paula Rocha

Actores principais: Luís Miguel Cintra, Laura Soveral,

Henrique Cardoso Martins, Manuel Gusmão, Helena Domingos e Fernando Lopes

Distribuição: Midas Filmes

Festivais: Festival de Poesia de Berlim (2008); DocLisboa – secção Sessões Especiais (estreia mundial; 2007); Panorama – 2ª Mostra de Documentário Português (2008)

Sobre o Lado Esquerdo emerge da vontade de homenagear e de preservar a memória do poeta português Carlos de Oliveira, com o qual a realizadora manteve uma relação de amizade. Ao longo de 50 minutos o espectador é convidado a mergulhar na obra poética do autor, sendo que todas as vozes, diegéticas ou extra-diegéticas, têm como orientação as palavras escritas de Carlos de Oliveira.

Dada a existência de um grau de intimidade que poderia ser prejudicial ao projecto, Margarida Gil criou uma espécie de barreira que se interpusesse entre as memórias afectivas (ainda que estas constituam um *corpus* a partir do qual a realizadora pôde trabalhar) e o acto de criação do documentário (3) – assim se explica que a maioria do material filmado remeta para alguns artificios, como a maquete da Gândara ou o décor em estúdio, sendo que, em relação a este último, há a preocupação em expor tripés, projectores, calhas, reforçando-se essa mesma necessidade de demarcar fronteiras.

O argumento é escrito por Manuel Gusmão e pela realizadora, “um exercício totalmente livre a partir dos textos de recriação poética do universo que ele [Carlos de Oliveira] escreveu – viajar por toda a zona, quer literária quer demográfica do Carlos, a Gândara, a aldeia” (4). O documentário encontra-se dividido em cinco intertítulos (*Finisterra; Ofício Nocturno; Descida aos Infernos; O Inventor de Jogos; e Pastoral: Cinema e Dedicatória*), e os poemas de Carlos de Oliveira vão oscilando entre os planos – são sempre o motor, aquilo que agrega tudo o demais – sob forma de voz off ou verbalizadas pelos actores (som directo).

As metodologias acima descritas fazem com que o documentário se assemelhe a um ensaio poético – e livre, como pretendia ser – sobre Carlos de Oliveira. Porém, é interessante perceber que Margarida Gil optou por criar um espólio documental adicional, sob forma de colectânea de dados factuais, biográficos e iconográficos do poeta, que foi adicionado ao DVD que integra a Coleção Escritores Portugueses, não privando assim o espectador de aceder a informações factuais e descomprometidas.

Fátima de A a Z (2009)

Documentário, 53’

Realização: Margarida Gil

Produção: Âmbar Filmes

Direcção de Fotografia: Acácio de Almeida

Direcção de Som: Olivier Blanc

Montagem: Renata Sancho

Com a participação da actriz: Lia Gama

Festivais: DocLisboa – secção Sessões Especiais (2009)

Podemos encontrar em *Fátima de A a Z* francas semelhanças com o filme anteriormente analisado: trata-se novamente de documentar uma pessoa com a qual a realizadora partilha um universo de afectos e que é, também, escritora portuguesa.

Margarida Gil volta a criar um mecanismo que lhe permite obter algum distanciamento – algo que se interponha entre ela e os laços, algo que sirva de mediador, de estrutura, de esquema – e que no presente caso se materializa numa esquematização e divisão dos assuntos por ordem alfabética: as letras vão surgindo como separadores que dão origem aos temas abordados.

São intercaladas entrevistas com Maria Velho da Costa, gravadas em sua casa, com excertos da sua obra literária – os excertos são representados pela actriz Lia Gama e podemos, a título de exemplo, citar a passagem referente à obra *Casas Pardas*: sob a voz previamente gravada da actriz (discurso em *off*), Lia Gama, que é parcialmente e parcamente visível – como se estivesse enclausurada numa redoma rectangular e de um material opaco que lhe deforma os contornos – movimenta-se pelo espaço como se de uma performance se tratasse. O seu corpo está desfocado e é apenas quando se aproxima desse entreposto opaco que fica moderadamente visível; o texto é cru, espelha uma visão da solidão, e no fim uma música extra-diegética promove um apontamento sardónico (porque contrasta, visivelmente, com as imagens e com as palavras).

Notas do texto

1. Podemos perfeitamente assumir que outras leituras se tornam possíveis de apurar – em relação a esta personagem, em relação aos seus movimentos – não necessariamente contrárias à análise aqui feita mas servindo-lhes de complemento e de reflexão: tenhamos em consideração as palavras do crítico de cinema Bruno Roberti que, no artigo *Un pensiero che è dello sguardo*, faz uma leitura interessantíssima da protagonista ao considerar que “(...) il corpo di Adriana è femminile come la «terza persona», quello Spirito Santo, vento pentecostale che coniuga gestazione e generazione, miracolo *eteroclitico*, partenogenesi verginale, che appunto si venera nell’isola che le da in natali, ma è anche «cristico», corpo bambino che nasce e si destina al sacrificio (...)”. Por outro lado, mais do que um itinerário do herói (ou da heroína), para Roberti Adriana simboliza a transformação de um conceito, de algo que é impalpável, num corpo, em algo de material: “La dimensione del film della Gil rimanda dunque a un nesso cruciale che è quello del linguaggio che si incarna, di una dimensione in cui l’io e il mondo siano consustanziali nel loro stato nascente, insorgente, in una festa rivoluzionaria che sai il segno

dell'avvento materiale del soffio «spirituale», cioè di un corpo che mentre scompare *ritorna* nel contatto della distanza.(...) È in questa emergenza dell'altro da se che Adriana percorre i deliri disidentitari smarrendosi e ritrovandosi, per i misteriosi sentieri interrotti dello spirito che si fa carne, e che come il vento soffia e conduce dove vuole. Adriana è sguardo, e nello sguardo perde il proprio io e lo ritrova trasformato in terra e appunto prima di ritornare alla terra-isola dove l'io perdendosi si dà alla nascita, viene al mondo, questo itinerario di uno sguardo deve trapassare il linguaggio, incontrare, nella sua mutacità, la musica delle cose, la musica del mondo”, in *Filmcritica*, n.º 558, Settembre de 2005, artigo “Un pensiero che è dello sguardo”, Bruno Roberti.

2. Quando questionada em relação à satisfação com os orçamentos de que dispõe para os filmes, Margarida Gil alude a uma metodologia de trabalho que assenta num rigor que lhe permita articular as intenções ao dinheiro disponível (e viceversa). Consultar a entrevista a este respeito a entrevista acima.

3. Ver entrevista acima.

4. Idem.



Fátima, de Margarida Gil, sobre Maria Velho da Costa