

ENTREVISTAS

com realizadores



Joaquim Leitão: “Não há receitas para escrever ou para fazer um bom filme”

Entrevista conduzida por Vanessa Sousa Dias

JOAQUIM LEITÃO nasceu em Lisboa nos últimos dias de 1956, frequentou a Faculdade de Direito da UL mas abandonou-a para ingressar na Escola de Cinema do Conservatório Nacional em 1976, cujo curso concluiu, na área de montagem. Da sua filmografia como realizador constam designadamente *Duma vez por todas* (1986), *Voltar* — telefilme da série “Fados” (1988), *A Ilha* (1990), *O Resgate* (1990), *Ao fim da noite* (1991), *Uma Cidade Qualquer* — documentário em HD para a Lisboa - Capital Europeia da Cultura (1994), *Uma vida normal* (1994), *Adão e Eva* — que ultrapassou os 250 mil espectadores (1995), *Tentação* — outro êxito, com mais de 300 mil espectadores (1997), *Inferno* (1999), *Até amanhã camaradas* (série televisiva de seis episódios de 50 mn, baseada no romance homónimo de Manuel Tiago, pseudónimo de Álvaro Cunhal, 2005), *20,13, Purgatório* (2006) e *A Esperança Está Onde Menos Se Espera* (2009), escrito pelo produtor Tino Navarro e por Manuel Arouca. Como actor, participou em *Um S marginal* (José de Sá Caetano, 1983); *O lugar do morto* (António Pedro Vasconcelos, 1984); *Atlântida: do outro lado do espelho* (Daniel Del-Negro, 1985); *Contactos* (Leandro Ferreira, 1986); *Uma rapariga no Verão* (Vitor Gonçalves, 1986); *O Bobo* (José Álvaro Morais, 1987); *Meia Noite* (Vitor Gonçalves, 1988); *O fio do horizonte* (Fernando Lopes, 1993); *Sinais de fogo* (Luís Filipe Rocha, 1995); *Jaime* (António Pedro Vasconcelos, 1999); *Capitães de Abril* (Maria de Medeiros, 2000); *O Delfim* (Fernando Lopes, 2002); *Portugal S.A.* (Ruy Guerra, 2004); *Lá fora* (Fernando Lopes, 2004); *Até amanhã camaradas* (ver filmografia como realizador); *Antes de amanhã* (Gonçalo Galvão Teles, 2007); *O capacete dourado* (Jorge Cramez, 2007); *Call Girl* (António Pedro Vasconcelos, 2007). Trabalhou com Rosi Burguete (1947-2006) nas Produções Off — que produziu *Duma vez por todas*, mas depois passou a trabalhar com o produtor Tino Navarro (pseudónimo de Constantino Alberto Fernandes, da MGN), que produz igualmente António Pedro Vasconcelos, José Fonseca e Costa, Luís Filipe Rocha, Leonel Vieira, Ruy Guerra.

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

Joaquim Leitão – É muito difícil responder a essa pergunta. Há um lado completamente espontâneo nas ideias (e ainda bem que é espontâneo) — e isso é uma coisa que me dá prazer porque torna as coisas mais imprevisíveis, e também a minha própria vontade de fazer filmes é mais genuína — e que tem a ver com assuntos sobre os quais me apetece falar naquele momento. Depois, normalmente há uma espécie de tema por trás dos filmes, um assunto ou um tema que me intriga. São coisas sobre as quais tenho dúvidas, para as quais não tenho respostas, e o próprio filme é uma maneira, não de encontrar respostas, mas de pôr as perguntas de forma mais clara. Depois disso há um clique qualquer com um facto narrativo, com uma coisa qualquer que li num jornal, ou vi, uma ideia que tive, as duas coisas juntam-se e a partir daí tem-se a história, o esqueleto sobre o qual o tema vai ser desenvolvido: na maior parte dos casos é assim. Por vezes a ideia é minha, outras vezes esse clique tem a ver com alguém que me diz alguma coisa, ou há um argumento já escrito e que eu leio, e depois aquilo encaixa com alguma coisa que eu já tinha previamente na cabeça.

VSD – Enquanto define as ideias troca impressões com outras pessoas?

JL – Não, não sou muito de trocar impressões. Aliás, não gosto de falar sobre os filmes enquanto não estão feitos. Tenho uma relação muito boa com o meu produtor, e uma das coisas que se passa normalmente, é que muitas vezes as ideias são discutidas com ele, ou então ele vai lendo aquilo que já escrevi, mas não peço muitas opiniões para além disso. A definição das ideias é um processo muito pessoal e que depois se torna completamente aberto: a partir do momento em que tenho a ideia do que é o argumento que quero escrever e que há base de trabalho torno-me completamente aberto, quero dizer, nessa altura, se aparece alguém com uma ideia nova para uma cena ou alguma diferença – desde que não toque no essencial; desde que não toque naquilo que me apetece falar, isto é, aquilo que está por trás do filme – sou muito aberto.

VSD – Quanto tempo demora a consolidar a ideia?

JL – Eu só começo a escrever quando tenho uma ideia do filme completo, do princípio ao fim: onde começa, para onde vai e como acaba. Depois é o próprio processo de escrita que sugere novas ideias: enquanto se está a escrever encontram-se ligações, desenvolvimentos de que não se estava à espera, mas normalmente tenho mais ou menos um esqueleto relativamente complexo: sei o que vai acontecer a cada uma das personagens, sei quais são as personagens, mas depois, por vezes, a intriga varia enquanto o processo de escrita se desenvolve.

VSD – Que forma assumem essas ideias? Escreve, por exemplo, guiões técnicos?

JL – Não sei o que é que entende por guiões técnicos. O que escrevo é um argumento. E o que é um argumento? É uma maneira de explicar às pessoas o que é o filme, com os diálogos para os actores os poderem decorar ou estudar. Às vezes, por exemplo, pode haver cenas que já têm a ver com certa ideia de plano, com a minha concepção da cena, e então isso é descrito no próprio argumento. Mas normalmente, o argumento consiste em contar uma história com os diálogos separados (para as pessoas saberem quem diz o quê, sendo que esses diálogos são muitas vezes alterados durante os ensaios com os actores).

VSD – O argumento de *A Esperança está onde menos se espera* foi escrito pelo Tino Navarro e pelo Manuel Arouca, ou também colaborou no processo de escrita?

JL – Foi escrito por várias pessoas, sim. E depois também por mim. Por acaso foi um dos argumentos em que tive menos intervenção, só tive muita intervenção na fase final, nos diálogos. Mas grande parte do argumento foi escrito pelo Manuel Arouca e pelo Tino Navarro.

VSD – Mas escreveu o *Inferno* sozinho. Sente que há alguma vantagem em escrever sozinho ou em ter co-argumentistas?

JL – Tanto me faz. Sinto tanto como meu o *Inferno* como *A Esperança está onde menos se espera*, quero dizer, o que interessa é a minha reacção ao filme: quando eu reajo, quando me apetece fazer o filme, tanto me faz que seja escrito por mim ou por outra pessoa. O filme acaba sempre por ser meu porque é o meu ponto de vista sobre uma determinada história, sobre um determinado tema.

VSD – Pergunto-o porque há realizadores que, por vezes, vêem vantagem em escrever com outros.

JL – Não sei se há vantagens. Não há nenhum método, não uma receita perfeita para escrever ou para fazer um bom filme: para mim o processo de escrita é talvez a parte mais neurótica deste mundo [do cinema] e é uma parte que simultaneamente me dá imenso prazer mas que é também um processo muito solitário (e que normalmente não é muito bom para a saúde — fumo muito, fico com horários estranhos porque escrevo melhor à noite, fico com o sono trocado), mas o processo não tem a ver com a qualidade do filme que se vai fazer. Para mim há um lado profissional, mas há também um lado de prazer, de gosto e de paixão, que não tem a ver, nem com dinheiro, nem com a profissão: é aquilo que gosto de fazer, e que não consigo fazer se não gosto; portanto, desde que sinta isso como parte de mim, como parte daquilo que sou, tanto faz que seja eu a escrever como outra pessoa. Foi uma coisa que fui aprendendo, porque, no princípio, quando comecei a filmar, era muito mais cioso de algumas coisas, tinha medo de aceitar sugestões dos actores porque entendia isso como um desafio à minha autoridade, mas percebi, ao fim de dois filmes, que isso era reflexo da minha insegurança.

Depois fui tendo mais confiança, e também percebi que não precisava de pensar muito antes a forma como ia filmar a cena, o que é que os actores iam fazer: se o actor resolve virar para a direita em vez de virar para a esquerda, não tenho nenhum problema em adaptar o lado da rodagem e a maneira de filmar, consigo arranjar soluções para isso facilmente. O único critério que passa a haver é se isso é bom para a cena e para o filme – sendo que sou eu o juiz final: as pessoas podem dar todas as sugestões que quiserem: aceitarei aquelas que acho que são benéficas. Mas estímulo isso, tanto junto dos actores como dos técnicos, porque acho que há ideias que enriquecem as cenas, ideias que não são minhas, mas que acabo por aceitar por perceber que funcionam, e então adapto a rodagem a isso, e sinto-me bem com este processo porque tem outro reflexo positivo: dá um ambiente de empenho e de entusiasmo na rodagem que é muito benéfico. Isso é muito importante, porque as rodagens são muito difíceis, são períodos de tensão e de esforço físico e mental muito grandes, e convém ter bom ambiente, por isso a coisa funciona nos dois sentidos: no sentido de haver maior potencial criativo, porque há mais pessoas a criarem, e também por as coisas se passarem mais depressa e mais facilmente.

VSD – Imaginando que tem uma cena em mãos, há alguma fase em que a discuta com o director de fotografia, por exemplo, se determinada passagem pode ser possível / fazível ou não?

JL – Sei o que é possível fazer, mas há coisas que evidentemente se discutem, por exemplo: ao director de fotografia convém saber que, se estou aqui [gesto para as janelas] e não quero que se veja o exterior, a única maneira de fazer é mandar vir um técnico para forrar os vidros todos com filtros neutros para diminuir a luz lá fora: é este tipo de coisas que é preciso discutir, o estilo de imagem que queremos obter. Depois, se é possível ou não, isso eu sei ver, mas pode significar mais tempo – é sobretudo isso que é preciso ter em conta — saber que meios são necessários. Há certas coisas, como meios técnicos específicos, que, se não estiverem lá, a cena nunca se poderá fazer de certa maneira, e é preciso ter ideia de quanto tempo é que as coisas vão demorar. Por exemplo, se quero filmar uma cena à noite e tenho um espaço com uma grande área para iluminar, sei que aquilo vai demorar muito tempo; se conseguir fechar a cena, se for

um espaço mais pequeno, provavelmente demora menos: é este género de coisas que é preciso conferir.

VSD – Quantas versões faz do argumento?

JL – Não sei dizer. Normalmente, o primeiro argumento, venha de mim ou de outras pessoas, já é quase o argumento final. Depois, as alterações são de pormenor.

VSD – Trabalha regularmente com o produtor Tino Navarro. Quando é que contacta com a produção?

JL – Tudo o que realizei ou foi produzido por mim, numa empresa que tive com a Rosi [Burguete], que foi a produtora dos meus primeiros filmes, ou, depois, com o Tino Navarro. Quando tenho uma ideia qualquer digo-lhe, ou então é ele próprio que me apresenta uma ideia. Mas tirando casos como o meu — já tenho uma carreira com alguns padrões e com alguns métodos de funcionamento definidos — normalmente acho que o melhor, para quem está a começar, é ter um argumento, ou pelo menos uma sinopse bastante desenvolvida, para o produtor saber se lhe interessa ou não.

VSD – E nos filmes em que Tino Navarro participou como argumentista, o olhar que ele traz para o filme é um olhar de produtor?

JL – Quando estou a escrever, eu próprio tenho um olhar de produtor: não vou estar a escrever uma cena ou um filme que sei que não vou poder fazer (porque não tenho dinheiro para o produzir, por exemplo): se a sua pergunta é nesse sentido, sim; mas se o sentido é outro — escrever filmes que tenham potencial sucesso — a coisa não funciona assim, porque ninguém sabe isso, se ele vai ter sucesso. A única coisa que eu exijo a mim próprio (e o Tino Navarro faz o mesmo, acho que qualquer pessoa que faça parte desta actividade o faz) é escrever aquilo em que acredito. Faço aquilo de que gosto, mas tento que agrade a outras pessoas também, esforço-me para que isso aconteça. Mas o primeiro passo é completamente genuíno, estou a fazer aquilo de que gosto e o Tino Navarro está a fazer aquilo de que gosta.

VSD – Como organiza as suas repérages?

JL – Há dois géneros de situações: em alguns casos já conheço os sítios e estou a escrever com eles na cabeça, mas nem sempre isso acontece, e nesses casos, quando estou a escrever, ou quando estou a ler um argumento de outra pessoa para o filmar, tenho uma ideia muito clara do tipo de sítio que é preciso. Se não sei onde é, explico ao assistente de realização exactamente quais são as características desse sítio (às vezes não estão muito explícitas no argumento) e o assistente de realização e os seus assistentes vão à procura dos sítios. O que acontece normalmente é que eles vêm com alguma gama de escolha, tiram fotografias a sítios que acham possíveis e mostram-mas, e, a partir dessas fotografias, faço uma selecção mais restrita. Depois dessa selecção vamos aos sítios, e uma vez lá posso ver quais são os que se adaptam melhor. E por vezes isso não resulta, só quando estou nos sítios é que percebo onde se enganaram, e explico “isto não pode ser assim porque isto aqui está virado para ali”, ou “porque pelas janelas vê-se uma coisa que eu não quero ver”, e a partir dessas indicações eles fazem uma segunda busca — e encontram.

Quer em relação aos locais quer em relação aos actores, há um momento em que percebo que “é aquilo”, para mim torna-se óbvio que “é aquilo”, mas depois há sempre pequenas coisas que não encaixam — por exemplo, em relação a casas de personagens que é preciso decorar, adaptar o sítio ao que se deseja.

VSD – E os directores de fotografia e de som são convocados em alguma dessas fases?

JL – Não. Faço a primeira escolha com o assistente de realização e depois, na fase de preparação da rotação, faz-se uma repérage técnica com o director de fotografia, o director de som, o maquinista, o chefe electricista e o decorador, e aí tenta-se perceber certas coisas — por exemplo, quais as melhores horas para filmar; quando são exteriores, ou interiores que têm muita exposição solar, por exemplo, é preciso ver qual é a melhor altura para ali filmar, adaptar o trabalho.

VSD – Já lhe aconteceu chegar a um sítio, querer filmar nesse sítio, e um director de fotografia lhe responder que não é possível?

JL – Não, porque eu próprio tenho uma ideia do que é possível filmar. Para mim não há dúvida nenhuma. Tenho formação técnica, sei o que é possível fazer ou não fazer. Já me aconteceu, com directores de fotografia, eles perceberem que aquilo pode ser mais difícil, mas eu próprio, se escolhi aquele sítio, é porque tenho uma razão para isso, não escolho por capricho, escolho porque aquele sítio tem determinada função, na minha cabeça. Como disse atrás, isto só tem, normalmente, consequências a nível de tempo.

VSD – Como é trabalhar com equipas numerosas [como os genéricos dos seus últimos três filmes sugerem]?

JL – Há um grupo de pessoas com quem tenho uma relação muito próxima: o produtor, o director de fotografia, o director de produção, director de som, e é a essas pessoas que digo o que é que quero. Depois tenho pessoas com quem gosto de trabalhar, com quem estou habituado a trabalhar e com quem tenho relações de amizade, portanto, se estão livres prefiro trabalhar com elas. Acho que consigo comunicar o que quero comunicar, gosto de ter uma rotação onde as pessoas se sintam livres para se exprimir e para terem ideias, não gosto de ambientes muito confusos. Há realizadores que gostam de ser autoritários, já estive em rotações de outros filmes onde os realizadores têm uma atitude diferente da minha. Tento levar as coisas a bem enquanto as posso levar a bem. Se tiver de as levar a mal também as levo, mas prefiro um ambiente realmente agradável, de chegar ao fim do dia e ver as pessoas mais ou menos bem dispostas.

VSD – Em relação a actores, tem conseguido trabalhar sempre com quem quer?

JL – Sim. Se não são conhecidos fazem-se testes até se encontrarem; se são conhecidos (e eu sei com quem quero trabalhar) têm de se conciliar disponibilidades, é preciso saber se tal actor ou actriz está disponível na altura em que quero filmar — e isso passa-se em relação aos meus filmes como em relação a muitos outros filmes conhecidos e de outras nacionalidades. Depois há a questão financeira, é preciso saber se há dinheiro para pagar a essa pessoa. Nunca me deparei com a questão da falta de dinheiro, mas já tive problemas de disponibilidade, de querer trabalhar com alguém e não ser possível conciliar datas. E também já me aconteceu mudar datas de rotações por causa de actores; mas há alturas em que não se pode (há filmes que têm que ser rodados no Verão ou no Inverno e eu não posso ultrapassar determinada janela de datas). E também já me aconteceu haver recusas de actores que são benéficas, porque uma segunda escolha afinal se revelou melhor do que a primeira.

VSD – Costuma trabalhar com actores profissionais, embora n' *A Esperança está onde menos se espera* tenha actores amadores.

JL – Prefiro trabalhar com bons actores e não faço distinção entre profissionais e amadores, desde que sejam bons. Mas, se um actor não tem experiência, tem de se dar mais margem de manobra, porque vai ser mais difícil fazer algo tecnicamente mais exigente (ir à marca, por exemplo); é mais complicado. Eu adapto a minha maneira de rodar às especificidades dos actores e tento dar-lhes liberdade. Não tenho métodos de trabalho diferentes com actores profissionais e com não profissionais; tenho, sim, métodos diferentes para cada actor: tal como um instrumento, eles têm o seu corpo, a sua voz, as suas emoções, e é preciso saber lidar com

isso tudo – e saber, tecnicamente, como é que se conseguem determinados resultados (e isso varia com as personalidades); por exemplo, se a *take* foi má, há actores aos quais não se pode dizer que correu mal, tem de se dizer que está bom, e há outros actores a quem tenho de dizer que a *take* está mal (mesmo esteja quase bem), porque é a maneira de os estimular.

VSD – O facto de trabalhar também como actor torna-o mais sensível em relação ao trabalho com os actores?

JL – O que aprendi como actor — e que depois me ajudou também a realizar — foi o prazer que existe naquilo, quero dizer, só quando se representa é que se percebe o gosto e o estado de espírito de quando se está naquele estado.

VSD – Quanto tempo reserva para ensaios?

JL – Depende dos filmes, mas normalmente duas semanas. Gosto de passar todos os diálogos com os actores, ouvi-los dizer os diálogos, perceber se têm alguma alteração a fazer — e eu próprio vou descobrindo, enquanto estão a falar, se há coisas que podem ser melhoradas. Nessa fase tenho sempre a anotadora ao lado, para registarmos alterações. Quando os actores têm cenas juntos, tento ensaiar com todos, e tendo a passar o filme inteiro: normalmente nunca faço ensaios com movimento, é mais uma coisa de diálogos.

VSD – Como foi trabalhada a questão da figuração no caso do estádio de futebol [em *A Esperança está Onde Menos Se Espera*]?

JL – Já sabia o que queria fazer e sabia quais eram as possibilidades técnicas para o fazer. Há dez anos seria impossível fazer o que fiz, só foi possível graças aos efeitos digitais — um processo relativamente moroso. Como não podia encher o estádio de espectadores, mas também não podia fazer tudo em digital — não podia pintar aquilo tudo porque senão parece irreal — o que fiz foi usar umas máquinas que repetem sempre o movimento de câmara rigorosamente; faz-se uma *take* com o actor ou com os actores principais (ou que estão em primeiro plano), e depois repete-se essas *takes*. Por exemplo, eu tinha 50 figurantes, ia mudando os figurantes de posição e enchia aquilo assim (no caso dos planos maiores eram mais, eram talvez 200, mas mesmo assim era impossível, porque precisava de cobrir praticamente o estádio inteiro); arranjava figurantes para cobrir desde o ponto onde começa o plano até onde acaba — e depois põem-se mais dois ou três no meio e aquilo é repetido digitalmente, na pós-produção — e depois, para o processo funcionar, não pode haver grandes alterações de luz (porque senão aquilo não cola)... É um processo trabalhoso e caro; essa máquina que repete o movimento de câmara é pesadíssima e cara, e não é particularmente interessante.

VSD – E na feira que aparece no *Inferno*?

JL – Parte eram figurantes, parte eram pessoas que estavam ali. Há planos em que são só figurantes, mas há outros que são vistos de longe e então aí metemos os actores, e a habilidade consistiu em escolher uma feira, e zonas da feira, onde havia luz. Não precisava de fazer luz, podia pôr a câmara longe (usando tele-objectiva), punha as personagens a passar pelo meio das pessoas e não precisava de ter figurantes; noutros casos, quando as personagens estão mais próximas, o que se faz é agarrar num grupo de figurantes e metê-lo em primeiro plano, a cobrir o fundo.

VSD – Que dificuldades ou limitações são mais frequentes em filmagens?

JL – As limitações mais normais são as de tempo. Quando estou a escrever — e quando estou a preparar e a *repérar* — sei o que é possível ou não é possível fazer. Há sempre coisas que não consigo controlar, como se está a chover ou se não está, ou se os actores estão bem dispostos ou mal dispostos, se estão num dia em que se enganam: e aí temos que nos adaptar. Mais uma vez,

a adaptação pode funcionar nos dois sentidos, posso ser eu a insistir em fazer o que quero, em fazer o que é necessário para o filme — e aí se fica até ser possível e até perceber se consigo ou não fazer mais do que isso. Isto funciona para mim e para qualquer realizador, até para o Spielberg — ou então adaptamos. Todos os realizadores desejam sempre mais tempo: o Spielberg tem provavelmente quatro meses de rodagem, mas na cabeça dele, se calhar, eram precisos oito. Por vezes temos de nos adaptar aos meios e saber como os aproveitar; ou, face a coisas que não controlamos, lutamos contra elas até conseguirmos vencê-las (ou, pelo menos, até termos uma coisa aceitável do ponto de vista criativo). Já me aconteceu em alguns filmes começar a chover e eu mudar a cena, e afinal à chuva ficava bem. Mas se estamos na praia e começa a chover, não posso fazer isso.

VSD – E sente que as equipas lhe têm proporcionado o que quer como realizador?

JL – Sim, senti sempre isso com as equipas com que trabalhei. Eu peço o que sei que é possível e um bocadinho mais. As pessoas aceitam isso, sabem que não se pode pedir impossíveis nem coisas inúteis, e tentam fazer o melhor. Nunca tive nenhuma rodagem onde sentisse que as pessoas não estavam a esforçar-se, ou que estavam ali a fazer uma estopada. As coisas passam-se bem e as relações pessoais são normalmente bastante gratificantes; e o que resulta disso em termos de trabalho é bom, do meu ponto de vista.

VSD – Vai montando no decorrer das filmagens?

JL – Não, primeiro filme tudo e depois é que monto.

VSD – Quando chega à sala de montagem sente que ficou material em falta, por filmar?

JL – No dia seguinte a filmar vejo as *takes*, num formato vídeo, e passo-as muito depressa, oito vezes mais depressa, só para perceber se há algum problema técnico, mas nunca senti que faltasse alguma coisa de essencial: se calhar até era possível ter feito mais um plano, mas muitas vezes tenho a informação e o conteúdo emocional da cena, mas a cena só está acabada se eu sentir que comunica o que é necessário, e que o tom da cena é o que é necessário ao filme. Com a montagem digital há uma grande capacidade de manipular e de transformar as próprias cenas. Como filme muitos planos, tenho sempre muita margem de manobra. Tenho trabalhado com o Pedro Ribeiro (que tem montado os meus filmes desde há dez ou quinze anos. É uma pessoa muito capaz e muito criativa) e às vezes ele faz uma montagem inicial das cenas sem mim, que depois corrijo; há coisas em que quero mesmo lá estar, e depois, normalmente, o que acontece é que se chega ao fim e o filme é bastante maior, a gente vê aquilo tudo seguido e é demasiado longo. Aí temos de perceber o que é possível cortar sem afectar o que o filme é. A certa altura torna-se difícil, para quem já montou e viu o filme muitas vezes, ter a noção de como é que as pessoas vão reagir: eu percebo se a cena está bem montada, mas num filme incompleto há uma certa altura que para mim é difícil de perceber certas coisas – se, por exemplo, é importante o filme ter duas horas ou duas horas e dez minutos, e às vezes isso é muito importante. Eu tento perceber isso, mas nessas alturas peço opinião. Mostro o filme a pessoas que não o tenham visto e em cuja opinião confie. Ou faço, como se faz muito lá fora, projecções-teste, com audiência normal, público, para perceber as reacções. Sei que não tenho lucidez e distância suficiente, naquela fase do trabalho, para me aperceber de determinadas coisas, por isso discuto e oiço opiniões — não quer dizer que as siga — mas sinto necessidade de um ponto de vista exterior ao meu. Normalmente só recupero a lucidez e a distância mais tarde: se vejo um filme meu de há dez anos, consigo perceber o que devia ter feito melhor, ou que afinal ele é melhor do que pensava.

VSD – Costuma prescindir de muito material filmado?

JL – Sim, imenso, em todos os filmes. Há sempre coisas que saltam, ou porque se verifica, na montagem, que aquilo não faz sentido ali, ou porque eu próprio me enganei na rodagem e

achava que aquilo estava bem e não estava – ou que o actor ia bem e não vai: respeito a dignidade dos actores, por isso não vou pôr um plano em que saiba que o actor está mal, ou que está exposto de uma maneira que é danosa para a sua dignidade – e depois também há questões de eficácia narrativa. Fica sempre material de fora: já deitei fora cenas em que achava que o meu talento era mais óbvio, mas que, em termos de eficácia, no conjunto do filme, eram dispensáveis.

VSD – Deu o exemplo dos figurantes no estádio, e da forma como foram reproduzidos digitalmente: que outras tarefas ficam reservadas para a pós-produção?

JL – Há uma parte da *bruitage*, ou então procuram-se arquivos de sons disponíveis em cd ou via net, e depois há um trabalho que é técnico (e que é a montadora ou montador de som que faz), para apurar a montagem dos diálogos, limpar aquilo tudo, procurar *takes* melhores caso algumas tenham ruído: isso é um trabalho técnico e criativo muito importante, mas que é feito normalmente pelo montador de som por si só; depois vou ver qual é o trabalho, o que é que vai ficar, se falta alguma coisa. Aí há sempre a questão de apanhar técnicos bons. As alterações são relativamente pequenas, e nessa altura também se tomam decisões: no caso dos diálogos, por exemplo, se não gosto de dobragens vou tentar apanhar sempre o som directo ou então usar *takes* de som directo (mesmo que não pertençam àquele plano). Mas há casos em que é impossível usar esse som — porque há demasiados barulhos ou os diálogos não são perceptíveis; ou então, num filme de época, há uma buzina em fundo – e aí escolho, com o montador de som, as cenas ou as frases que é necessário dobrar.

VSD – Qual é a sua participação no design da banda sonora?

JL – Eu acompanho tudo, tenho uma ideia do estilo de som que quero: há cenas em que não vale a pena estar a puxar muito pelos diálogos porque vou pôr música — pode ser mais importante ouvir música do que ouvir os diálogos. Também é necessário ter outro tipo de noções, por exemplo: num filme de guerra como o *20:13*, se quero que as explosões funcionem, ou que sejam muito impressionantes, tenho de ter silêncios; se tiver explosões constantemente, aquilo vai ficar excessivo, portanto é preciso balancear a banda sonora para que as coisas funcionem, e isto tem a ver com uma questão meramente biológica: se estivermos numa discoteca, o próprio ouvido habitua-se àquilo, faz uma espécie de *mute*, de descida de nível, e depois, quando saímos, temos de falar mais alto porque não nos percebemos, e isso acontece nos filmes também, é preciso balancear para que haja contraste e para que haja dinâmica: mais do que carregar aquilo de ruídos, de efeitos e de música, tenho de perceber que, se tiver muitos ruídos e música ao mesmo tempo, aquilo vai ser uma grande misturada. É preciso saber, a cada momento, que efeito se quer obter e aquilo que é mais importante ouvir, o que é que se põe em primeiro plano...

VSD – Como decorreu a preparação dos cenários do 20:13?

JL – Uma parte é pesquisa histórica, é tentar perceber como seria de facto um acampamento daquele género: e para isso pesquisam-se fotografias, pergunta-se a pessoas que lá estiveram; ficamos com uma ideia do que aquilo seria na realidade, e a partir daí filmamos o que podia ser (a gente não filma o que é), que é aquilo que me interessa. Partindo dessa base realista, concebo com o decorador aquilo que será a organização e o estilo do espaço: no *20:13* havia muitas deslocações dentro do acampamento, e aquilo tinha de ter determinada lógica, havia muitas coisas onde pessoas viam pessoas e era preciso que os trajectos tivessem lógica, que os espaços que eram abertos e que os espaços que eram mais recatados fossem bem definidos — isso era exigido pelo próprio argumento, o décor tinha de ser construído dessa maneira, e esse décor era todo original.

VSD – Onde filmaram?

JL – O décor foi construído na base onde vai ficar o próximo aeroporto. A própria base aérea tinha material ainda de época, parte da mobília, foram coisas que havia nos armazéns na base aérea, e foi mais fácil arranjá-las ali.

A primeira decisão que houve no *20:13* foi a de construir ali, porque o mais importante era o próprio acampamento e o que se passava lá. Tentei arranjar um sítio que fosse credível, em termos do que se via à volta do acampamento. Foi uma repérage complicada, mas acabou por se chegar à conclusão de que os melhores sítios seriam zonas militares, porque nessas bases militares há zonas que, de facto, têm de estar completamente descampadas, porque são zonas onde se deitam bombas; eles interromperam brevemente os exercícios enquanto estávamos a filmar, também porque era Verão e não tinham essa actividade, mas de vez em quando havia aviões a passar. Estou muito grato às pessoas da base aérea, porque colaboraram muito, tudo aquilo foi muito fácil de organizar, de ter a colaboração das pessoas e em 360°; só não podíamos filmar em 60° porque havia lá uns prédios, mas de resto tinha imensos espaço à volta, só tive de disfarçar para lá uns sobreiros.

VSD – Costuma participar na construção dos orçamentos e na tomada de decisões em relação à gestão dos dinheiros?

JL – Tenho ideia do que as coisas custam e de quanto dinheiro é possível arranjar — há limites nos financiamentos em Portugal e na Europa, há valores que não posso ultrapassar — e cabe ao produtor angariar esses financiamentos. Quando escrevo o argumento e o produtor percebe que aquilo é um filme que custará mais ou menos X, a partir daí vai à procura de financiamento: depois, ou os encontra ou não os encontra. Se não os encontra a todos, aí é preciso fazer cortes cirúrgicos em algumas coisas, normalmente em meios técnicos ou no tempo, mas sou eu que decido o que é importante para mim: se quero filmar com duas câmaras, se calhar vou ter de filmar menos dois dias, e faço mais ou menos essas contas de cabeça até haver uma coisa que se adapta ao orçamento. Às vezes pode haver um imprevisto, uma tempestade... Por exemplo, no *20:13*, na primeira parte da construção do décor, houve uma chuvada, uma tempestade enorme na zona, e teve de se repetir parte da construção porque foi levada pelo vento: o que se faz, nestes casos, é que defino o tempo de rodagem e os meios de que preciso, depois falo com o produtor, e comprometo-me a filmar no espaço disponível, mas sou eu que decido, em último caso, aquilo que é importante para mim: se é o tempo de rodagem, se são os meios disponíveis, sabendo que há um trabalho de conciliação que é inevitável.

VSD — Na sua opinião o FICA é útil?

JL — Essa é uma pergunta que precisa de tempo para ser bem respondida, precisamos de seguir de perto a sua intervenção durante um bom par de anos para podermos responder.

VSD — Costuma pensar na promoção dos seus filmes? Ocupa-se dela?

JL — Sim, costumo pensar na promoção, normalmente faço isso com o meu produtor, em conjunto com empresas de marketing e de publicidade; tentamos conceber qual a melhor estratégia de promoção do filme. Hoje a Internet é uma boa plataforma para promover os filmes, também fazemos uso dela. Estou com o filme até ao fim; quando chega à sala é que já não há nada a fazer — já não se pode fazer mais nada, já não me diz respeito a mim.

VSD — Pensa que os festivais são importantes para a divulgação dos filmes?

JL — Acho que sim, mas depende dos festivais. Existem três grandes festivais, que são Cannes, Veneza e Berlim; esses sim, são importantes para divulgar o filme, mas não acho que isso se traduza em mais espectadores, não é isso que leva as pessoas às salas.

VSD — O que pensa dos procedimentos da distribuição e da exibição? Do seu último filme, por exemplo, estrearam 40 cópias ao mesmo tempo. É um caso de “wide release” pouco frequente em Portugal.

JL — É verdade. Hoje em dia as distribuidoras já se preocupam mais com os filmes, acho que já não há tanto um preconceito em relação ao cinema português. É compreensível que as exibidoras queiram rodar muito os filmes para terem mais público, mas isso prejudica a vida dos filmes; os filmes deviam ficar mais tempo nas salas para serem vistos.

VSD — **Como qualifica o estado do cinema em Portugal?**

JL — Acho que está melhor do que há uns anos. Quero dizer, o sistema de júris do ICA devia mudar, muitas vezes os júris são compostos por pessoas que nem sequer sabem o que estão a fazer, que não são do meio. O que devia condicionar os subsídios devia ser o trabalho anterior de um realizador, os resultados dos filmes anteriores. Talvez o sistema de júris faça sentido para os concursos de primeiras obras, mas nos outros casos não.

VSD — **Tem dito repetidamente que não aceita a distinção entre “cinema comercial” (feito para o público), e “cinema de arte”. Continua a manter essa ideia?**

JL — Não aceito a distinção nem a entendo, não acho que haja diferença entre uma coisa e outra. Essa diferença não faz sentido porque o que move a vontade de fazer filmes é saber que eles vão ser vistos, fazemo-los para serem vistos. O James Cameron certamente também pensa que está a fazer arte quando filma; depois há filmes que se espera que sejam um grande sucesso e que tenham público e não têm – quando estamos a fazer um filme não se sabe, nunca se sabe.



20,13, de Joaquim Leitão