

ENTREVISTAS

com realizadores



Margarida Cardoso: “Em Portugal pagas à equipa e abdicas do que querias filmar”

Entrevista conduzida por Vanessa Sousa Dias e Miguel Cipriano

MARGARIDA CARDOSO nasceu em Portugal em 1963 e viveu em Moçambique durante um período da Guerra Colonial (1964-1976). Conclui o curso de Imagem e Comunicação Audiovisual da Escola António Arroio em 1981, tendo começado por trabalhar como assistente fotográfica publicitária e industrial. Dois anos mais tarde inicia a sua carreira em cinema como anotadora e assistente de realização em projectos nacionais e estrangeiros. Margarida Cardoso realiza em 2004 a sua primeira longa-metragem de ficção, *A Costa dos Murmúrios*, porém a sua carreira tem versado sobretudo na área documental. Filmografia: *Dois Dragões*, 1996 cm; *Entre Nós*, cm, 1999; *Natal 71*, doc, 2000; *Com Quase Nada*, doc, 2000 (co-real. com Carlos Barroco); *Kuxa Kanema*, doc, 2003; *A costa dos murmúrios*, lm fic, 2004, *Era Preciso Fazer as Coisas*, 2007.

Vanessa Sousa Dias – Vou começar por pedir que me fales sobre a tua carreira como realizadora de documentários: sentes-te mais próxima desse género?, e se sim, porquê?

Margarida Cardoso – Toda a minha carreira profissional anterior a ter começado a realizar foi de ficção: não tinha a mínima ideia do que era o documentário, nem sequer a nível de realização – como é que se fazia, nem sequer tinha pensado muito sobre isso – e comecei por fazer curtas-metragens. Há uma coisa que define um pouco a minha forma de trabalhar e foi por causa disso que acabei por vir até ao documentário: não distingo muito bem os géneros, tenho é uma maneira de trabalhar que me fez afunilar para o documentário. Sempre me interessei muito por História e por investigação, e vim para o documentário porque a primeira coisa que me apetecia fazer era explorar determinadas coisas do meu passado, de uma História que tinha a ver com os meus pais, com a minha infância, com a Guerra Colonial e que eram, no fundo, uma coisa misteriosa, como te acontece a ti: há coisas que te atormentam indefinidamente ao longo da vida, basta pensar na Marguerite Duras que falou sempre da mesma coisa (e que tinha muito a ver com essa infância) e foi assim que comecei a fazer documentários – o *Natal 71* foi o primeiro que fiz, antes fiz um para televisão em condições de produção que quase não se

consideram como sendo de “documentário”: tinha de montar cinquenta minutos em dois dias e não havia um grande investimento pessoal.

O *Natal 71* surgiu dessa necessidade de fazer coisas para mim. Parte muito, portanto, dessa necessidade de investigar, ou de pesquisar coisas do passado que me parecem sempre um grande mistério (e para o qual sei que nunca obterei resposta, mas pronto): é isso que me move. No *Natal 71* tentei perceber um pouco como é que o documentário se fazia e, como só tinha feito curtas-metragens de ficção, senti que havia no documentário uma coisa que me perturbava muito — o facto de que tudo se joga na montagem, enquanto na ficção podemos andar a rebolar-nos com o guião durante anos, a sofrer imenso sozinhos a escrever aquilo e depois disso acabamos por ter um guião; no documentário tudo se resolve e se joga na montagem, e todo esse processo é, para quem faz ficção, um processo muito doloroso, porque é um processo sem a “estrela-guia” que vai para todo o lado.

VSD – E em termos de ideias: como é que nascem as ideias para os filmes?

MC – Nascem sempre dessa extrema necessidade de encontrar qualquer coisa. Sou uma pessoa que tem um universo que, não deixando de ser íntimo, sempre procurou respostas numa coisa muito mais universal, numa coisa muito mais histórica, uma coisa qualquer que nos atropela e que nos faz tomar decisões fora da nossa ideia de controlo – as ideias vêm disso, de explorar essa questão, de explorar ideias com temas mais universais, coisas que toda a gente pode ler porque são coisas mais emocionais; depois, sempre viajei muito, desde pequena nunca estive numa casa por mais de ano e meio, e isso tornou-me pouco presa aos lugares; identifico-me com Portugal e com este lado muito “tuga” (infelizmente!, mesmo nas coisas piores), mas não tenho tendência para fazer coisas muito regionais (estilo Bairro Alto, ou não-sei-quê, isso não me interessa absolutamente nada) e tenho um problema de identificação com os lugares, mas a minha questão anda sempre à volta da História, procurar na História com “h” grande, a história de todos, o particular: é isso que rege as minhas ideias; depois disso, umas ideias seguem-se às outras, numa espécie de cadeia que tem muito a ver com a investigação.

Estou sempre a ler coisas que me interessam para aquilo que estou a fazer (coisas muito parvas como movimentos maoistas, aquelas coisas que não interessam a ninguém!) e isso vai-me trazendo ideias que valem para o documentário como para a ficção: agora acabei de fazer uma ficção que ganhou o dinheiro para ser feita, nas Primeiras Obras, e a história da ficção tem a ver com tudo aquilo que estou a fazer agora nos documentários.

VSD – Os orçamentos com que tens trabalhado têm sido suficientes para os teus projectos?

MC – Não, é sempre uma luta inacreditável. Na realidade é deprimente a questão do dinheiro, eu sou realista e sou pouco com isso (sou pessimista e realista): o único filme que fiz e para o qual tinha dinheiro foi o *Kuxa Kanema* – e, curiosamente, o dinheiro chegou todo praticamente depois de o filme estar feito, foi um filme que teve muitas contas e havia alturas em que acabámos por recusar subsídios porque os produtores já não tinham paciência para ver os papéis – mas realmente o filme teve imenso dinheiro, foi caso único; muitos dos subsídios chegaram já eu tinha ido filmar, porque pensei que o Arquivo de Cinema de Moçambique ia arder e que estava muito mal tratado, achava que aquilo não durava mais de um ano.

Quando vocês se põem a fazer um orçamento, há muitas discussões em que os técnicos de cinema se queixam de que ganham pouco; talvez bastasse dizer-lhes se “faz lá tu o orçamento, faz lá as continhas todas. Põe lá quanto é que tu comes, quanto é que tu ganhas e depois põe as outras pessoas todas”, e depois chegas ao fim e é assustador – tens um orçamento para gerir uma equipa e o que é que acontece com estes orçamentos pequenos? Imagina que tens uma equipa de 30 pessoas – não é muito – 30 pessoas que comem, bebem e ganham dinheiro para fazer o filme: recebes o dinheiro para pagar isso tudo e depois filmas um candeeiro comprado na loja do chinês por cinco tostões, porque não há dinheiro para comprar mais nada!

Ou seja, todo o investimento se evaporou, mas, no filme, em vez de teres, por exemplo, a Helen Mirren, tens a Maria Cachucha em frente de uma cortina de cinco tostões e do *décor* mais barato que encontraste. Houve um investimento enorme para filmar uma verdadeira porcaria, e é na gestão destas duas vertentes que é preciso ser muito claro: tu própria, como realizadora, tens de dizer “não, não vou filmar o candeeiro do chinoca aqui, vou antes abdicar de maquinaria, se calhar queria fazer alguns *travellings* mas vou antes filmar com câmara à mão, só que vou mesmo filmar aquilo que quero, e em Moçambique”.

As pessoas que trabalham com pouco dinheiro são confrontadas com este terrível paradigma: garante-se a equipa que vai filmar uns metros de película ou gravar umas cassetes; mas o que está a ser gravado, o que é o *décor*, o que é a qualidade dos actores, o que é a qualidade do guarda-roupa, o que é a qualidade da imagem, por isso já ninguém se interessa!, e, infelizmente, no caso de quem trabalha com pouco dinheiro, somos sempre nós que temos de gerir — não me parece que os produtores tenham cabeça para isso.

VSD – Estava precisamente a pensar que n’ A Costa dos Murmúrios é evidente que houve um investimento muito grande nos figurinos, nos automóveis, etc.: temos mesmo a sensação de que foi investido muito dinheiro para coordenar tudo aquilo.

MC – Foi preciso tempo, três meses de trabalho com a Ana Vaz, mas houve esse investimento na preparação dos *décors*, com uma pessoa a coordenar tudo para termos tempo de procurar as coisas mais baratas, mesmo a nível dos *décors* (a casa da Helena, por exemplo, foi um achado). Eu preciso de encontrar pessoas que dispostas a trabalhar nos termos de que gosto. Não me importo de ganhar pouco e prefiro repartir o meu salário, ganhando menos do que qualquer outro do *plateau*, para poder manter-me sempre atenta à questão “vais filmar o quê?”, sem ter de ceder ao candeeiro do chinês.

VSD – E por esta altura houve um consultor ou foi a própria Ana, ou tu, que se basearam em fotografias ou noutros materiais de arquivo?

MC – Baseei-me muito no que era a minha experiência pessoal e no meu gosto pessoal em relação ao que eram os anos 60; depois a Ana Vaz fez pesquisa e eu também (tenho ali dossiers sobre as coisas que eu queria, como as cores – o filme foi todo dividido em cores). Se repararem, há uma coisa que não custa muito dinheiro e que faz, muitas vezes, o tom do filme: não a fotografia em abstracto mas, se virem com cuidado (não é para se ver), o interior do quarto muda todo, mudam as cortinas, elas mudam de amarelo para azul mas são as mesmas, e portanto tudo isso vai mudando o ambiente do filme mas dentro de elementos de *décor*. Aprendi também uma coisa com o Wong Kar-wai, que é usar o que há de mais barato num *décor*, os candeeiros!

VSD – Tens uma ideia que está a ganhar contornos: quanto tempo demora esse processo, pelo menos até entrares na fase de pré-produção?

MC – É tudo muito moroso, por várias razões: gosto do tempo da pesquisa, gosto do tempo em que não estou a filmar; gosto do tempo em que estou a encontrar coisas, gosto do tempo em que estou a ler, e saboreio tudo, gosto de ser eu própria a procurar e não me lembro de ter ido filmar num *décor* que tenha sido procurado por um assistente: procuro tudo (claro que sou ajudada por outros) e faço todo o trabalho com as pessoas da equipa.

Nos documentários é alucinante porque a investigação de imagens demora séculos e gosto de ver tudo, qualquer coisa que me possa escapar é um terror! No *Kuxa Kanema* acabei por estar quase seis meses a ver imagens em Moçambique, mas isso ajudou-me. Talvez possamos dizer “o resultado era o mesmo se o fizesse num mês”, mas esta é a minha vida e decidi curtir aquilo – não me interessa a questão do resultado, ou de fazer mais ou de fazer menos. Claro que

depois, com a idade, se começa a fazer contas e a pensar “só posso fazer mais isto ou aquilo”, mas na realidade também se tem de assumir o que é a vida e o que se é como pessoa. Porque há coisas que escapam: por exemplo, no filme *A Costa dos Murmúrios*, estive para filmar em anos diferentes e nunca consegui (questões de financiamento; passagem de uma produtora para outra), ou seja, isso estava fora do meu controlo; mas em geral demoro bastante tempo, porque gosto de preparar as coisas.

VSD – E escreves com alguém?

MC – Discuto com as pessoas mais próximas e tenho sempre em atenção as suas opiniões (alguém que sabe muito de cinema ou o meu sobrinho biólogo, não interessa), mas faço pesquisa para documentários e depois, mais perto da rodagem, tento trabalhar com muito poucas pessoas: por exemplo agora [Agosto 2009] estou a trabalhar só com a Marta Lança (que está em Moçambique), e depois vou fazer uma preparação com ela durante três meses antes de filmar: durante esses três meses, se quiser sair para filmar, tenho tudo: câmara, som, tudo, e gosto disso, de pegar na câmara e na Marta (ou noutra pessoa para fazer a perche). A ficção é diferente, mas disso também gosto: aí temos uma equipa de 70 pessoas atrás e o jogo é esse, não me aborrece nada; mas no documentário não gosto nada de estar a marcar filmagens com 15 dias de antecedência, gosto de ir fazendo a pesquisa e, se me apetecer ir filmar uma entrevista, poder fazê-lo.

A montagem, por exemplo, também costuma ser um processo moroso: vejo mil vezes as mesmas coisas, sou capaz de desmanchar um filme todo depois de ele estar pronto, deitá-lo todo fora e começar a fazê-lo outra vez e isso não me aborrece nada: a produção é que se aborrece, porque tem que pagar.

VSD – Normalmente acabas por ter mesmo guiões ou *treatments*?

MC – Para a ficção tenho sempre guiões, mesmo que, na montagem, a primeira coisa que comece por fazer seja desfazer tudo – começar logo por transformar a última cena na primeira; a tendência é para começar a desmanchar. No documentário faço sempre uma apresentação dos projectos muito cuidadosa e isso ajuda-me muito: sou incapaz de dizer o que vou filmar mas é uma apresentação da ideia mais profunda, do ponto de vista, é quase como escrever uma enorme nota de intenções; sou incapaz de trabalhar com um guião do género “Maria sai da casa; plano dela a passar aqui”, etc., faço tudo por blocos e tento ter a maior liberdade dentro desses blocos, por exemplo, “agora vamos ficar um tempo com esta pessoa e vou persegui-la”; em suma, como se diz nos documentários, a única coisa que nos deve reger é uma palavrinha, é isso que rege tudo, o sítio onde se põe a câmara; e sobre o que é o filme. É, no fundo, uma premissa muito específica para o documentário, e isto nunca podemos esquecer; o resto vai acontecendo.

VSD – Sobre a *Costa dos Murmúrios*, de onde surgiu a ideia para o fazer? Leste o livro e gostaste, foi isso que te levou a fazer uma adaptação?

MC – Sempre tive a ideia de fazer uma coisa sobre aqueles tempos e sobre a minha infância, e quando li *A Costa dos Murmúrios* estava tudo lá: a Lúcia Jorge era minha vizinha (ela morava no 9º, nós morávamos no 8º, temos uma diferença de idade de 12 ou 15 anos), ela era uma jovem professora e eu e a minha irmã éramos umas criancinhas. Gosto do que a Lúcia Jorge escreve, o ponto de vista dela é algo sarcástico, algo doloroso (e identifico-me bastante com ele). Li *A Costa dos Murmúrios* e achei que estava lá tudo o que eu queria dizer, mais aquilo que não tinha visto, e o que nunca poderia dizer porque era mais nova e não vi muitas coisas.

Sobre adaptar livremente (e a Lúcia Jorge foi muito clara sobre isso): ela nunca quis ver nada, nunca quis ler nada; ficou claro que não haveria da parte dela nenhuma pressão, do tipo “agora tens de fazer isto”, e isso foi bom para mim, porque peguei no livro e dei-lhe o meu toque, dei-lhe o meu ponto de vista e criei uma coisa que tinha mais a ver com a minha perspectiva, mais infantil.

VSD – A adaptação é literal ou pega na obra para a usares como uma plataforma?

MC – Peguei no que era para mim a essência do livro, aquilo que me tinha chamado a atenção; a partir daí não é nada literal ou literário, é absolutamente livre. Fui pegando nas coisas e fazendo uma adaptação algo tosca, coisas duvidosas tentando deixar tudo aquilo de que gostava, mas há algo esquisito nas adaptações: se segues as estruturas narrativas e alguns paradigmas que são aplicáveis aos filmes, por mais livres que sejamos, nunca nos livramos das coisas mais básicas e aristotélicas – nos livros as coisas não são assim: há muitas coisas semelhantes entre narrativa escrita e a narrativa filmada, mas há muitas coisas que não são nada semelhantes e aí é que custa mais. Quando pensamos em adaptação, muitas vezes pensamos na questão da história: está lá a história toda ou não está a história toda? E pensamos em questões de história, mas o problema é sempre a questão narrativa – que é a sucessão em que os elementos são colocados e de que maneira. Nos romances há uma liberdade extrema, que pouco se aplica aos paradigmas cinematográficos; *A Costa dos Murmúrios* era um daqueles “romances perigosos”, porque é tão cinematográfico e tem tantas imagens que naturalmente se sucedem, mas que são difíceis de fazer, muito difíceis de encaixar numa narrativa sem tomar opções de fundo terríveis — opções que destroem tudo ou que constroem qualquer coisa que não quiseste.

A Costa dos Murmúrios são dois livros: um livro que se chama *Os Gafanhotos*, que é tudo aquilo que se passa n’ *A Costa dos Murmúrios* mas ficcionado numa cena de casamento num só dia, ou seja, poucas horas num terraço; depois acaba essa narrativa muito onírica e começa outro livro, que se chama *A Costa dos Murmúrios*, e que começa com alguém a desmontar o livro anterior – essa pessoa começa com uma frase que está no filme (porque eu achava que era muito interessante a premissa dessa construção narrativa: “Nessa altura Évita era eu”) e há aí uma distanciação que eu gostava de tentar criar. Tentei não desmanchar muitas coisas, e também guardar as questões narrativas do livro que me eram mais queridas, mas nas adaptação há sempre esta questão: ou as coisas são muito lineares na própria escrita, ou então, se pegas num romance como este, que é muito complicado a esse nível (demorei semanas só a tirar uma *storyline* daquele livro), tudo se complica: o nível da essência do filme, as questões dos diálogos, tudo isso.

Essa é outra questão das adaptações, os diálogos: as pessoas nos filmes não podem falar como nos livros; mas a partir do momento em que vais pegar em coisas que são escritas pela voz do autor e em que as tentas pôr em diálogo, entras num sistema muito esquisito, porque os diálogos partem da construção dos personagens e todos eles têm de ser diferentes!, todos têm que ter o seu carácter, e isso também é uma parte difícil; tentei guardar algumas coisas de que gostava dos diálogos, normalmente são coisas até um pouco caricatas, mas coisas de que gostava, e depois tentei adaptar todo o resto dos diálogos a esses pedaços.

VSD – Escreveste em conjunto com Cédric Basso?

MC – Fiz uma primeira parte com ele, sim. O Cédric era extremamente novo e não era português, e tive alguns problemas com isso; ele também vem creditado no genérico (por contrato tinha que ser), mas não foi uma experiência muito agradável e desisti completamente disso: não tenho jeito nenhum para trabalhar com ninguém a este nível, trabalho sempre sozinha e desisti destas colaborações.

VSD – Como nasceu essa parceria?

MC – No início sente-se, antes de começar, uma certa incapacidade de começar as coisas sozinha. Agora já estou completamente habituada a isso, já passei essa fase, mas quanto a essa incapacidade de começar as coisas sozinha, é verdade que esta colaboração foi boa no sentido em que quando se trabalha com alguém, acabamos por ter praticamente a “responsabilidade” de trabalhar: eu tinha mesmo de fazer aquilo e pressionava naquele sentido. Nesse aspecto é bom

trabalhar a dois, mas também descobri que pressionada por mim própria obtenho o mesmo resultado.

VSD – Normalmente contactas a produtora em que fase? Na fase em que desenvolves a ideia ou na fase de escrita?

MC – Não questiono a relação com a “Filmes do Tejo”: vou fazendo projectos, apresento-os, depois apresento-os sozinha para financiamento – ou apresentamos em conjunto, conforme a altura. E tenho projectos com outras produtoras, com a “LX|Filmes”, a “Midas”, por exemplo: normalmente são ideias que esses próprios produtores me apresentam a mim, mas as minhas ideias apresento-as à “Filmes do Tejo”; a “LX” e a “Midas” têm projectos próprios e, ou me contratam eventualmente, ou me pedem para colaborar neles, sejam documentários ou ficção.

Miguel Cipriano – Estavas a dizer que te apresentas às vezes sozinha para financiamento, mas tens que fazer referência à produtora?

MC – Não, a produtora é só para quando vais levantar o dinheiro: escreves uma carta a dizer qual é a produtora que vai tomar conta do projecto, mas podes apresentá-lo sozinho, e se o teu currículo for superior, claro que isso é bom, porque não se divide por dois.

VSD – Na fase de escrita costumavas convocar pessoas da equipa técnica ou artística? Vais falando, por exemplo com o director de fotografia, director de som?

MC – Não, na parte da escrita não. Na escrita e na investigação, na criação de um conceito, sou muito fechadona; tenho muitos amigos que fazem ler os projectos quando ainda não estão prontos, quando ainda não têm uma primeira versão, mas eu sou incapaz de fazer isso – até com os filmes, só mostro os filmes quando digo “isto já está tudo mais ou menos, agora vamos começar a ouvir e depois vamos começar a mexer” –, em toda essa fase sou muito solitária, mesmo na fase de pesquisa para os documentários, que às vezes são fases de pesquisa enormes, e em que tenho de falar com muitas pessoas, ou em que tenho de ver se há imagens, etc., faço tudo sozinha.

VSD – Quantas versões teve o *script* da *Costa dos Murmúrios*?

MC – Teve três fases: uma fase onde era aquilo tudo, com muitas vozes *off*, muito grande, uma coisa muito pegada ao livro, e lembro-me que dei esse *script* à Lídia Jorge para ler – e ela adorou porque era o livro inteiro. Mas com esse guião não ganhei o subsídio; numa segunda fase fiz uma coisa que às vezes acontece quando concorremos com os filmes para financiamento: prefiro escrever um *script* que pareça todo muito direitinho e depois desmanchar tudo; nessa altura introduzi uma personagem – o gordo que escrevia –, introduzi aquilo tudo com uns *flashbacks* muito modernos, uma coisa nada interessante, mas resultava: ele estava hoje a fazer uma investigação sobre a Evita, bem, era uma coisa praticamente policial, e foi isso que passou nos concursos! A terceira fase foi onde eu, sabendo que ia fazer o filme, o construí mais próximo daquilo que queria, mas com um grande desgosto meu que foi: tinha toda uma parte do filme passada no terraço, com *flashbacks* e tudo, mas o terraço era construído em estúdio, e não tínhamos dinheiro para o fazer, por isso abdiquei totalmente dele; acabei por fazer uma mistura: a narrativa de *Os Gafanhotos* existia no filme, existia numa espécie de terraço em estúdio que era todo com croma, literalmente falsa mas que eu achava que ia ficar muito bem, uma espécie de *Querelle*, estilo Fassbinder, mas tive de abdicar disso por razões de produção. Houve portanto essas três fases, a “literária”, a “para ser financiada” e, por último, a “minha”.

VSD – E as *repérages*, como é que correm?

MC – Faço sempre uma *repérage* muito grande, que demora sempre muito tempo e é por aí que começa a preparação do filme. Os locais, para mim, são essenciais, e tenho tendência a jogar muito com eles. Por vezes lanço uma só pessoa nisso muito tempo antes das filmagens, para

fazer tudo exaustivamente: alguém que, em vez de mim, faz a *repérage* para o filme. Para mim é importante descobrir aquilo a que chamo o “espírito dos lugares”, gosto de coisas que realmente existam; de cenas em estúdio também gosto, mas tem de haver uma grande preparação para aquilo existir tal e qual como se fosse real; quando estou a fazer a *repérage* também gosto de, ao ver os sítios e ao ver o espírito que aqueles lugares me trazem, ir modificando as coisas, ir encontrando logo a peça seguinte para a construção de um determinado ambiente, mesmo em interiores.

VSD – Acabas por levar para a *repérage* director de fotografia, director de som, etc.?

MC – Sim, na preparação final. Normalmente o que se faz (pelo menos é o que tenho feito na minha experiência profissional) é o seguinte: tenho uma fase muito grande com alguém da decoração, ou direcção de arte, durante três meses – também gosto de fazer *repérages* e direcção de arte sozinha muito tempo, quero dizer, sem o peso do resto da produção – e depois, quando entra o resto da produção, trata-se de começar a tornar as coisas possíveis, e então é que vem o director de fotografia, etc. Gosto de trabalhar com a Lisa [Hagstrand] (com quem tenho uma relação muito boa) e ela também ia procurando, ao mesmo tempo, o dinheiro. Ainda não fiz um filme sem ela, a não ser quando fiz eu própria a Imagem, portanto não sei como é que me vou dar com outros.

VSD – E tens conseguido trabalhar com os actores e actrizes que queres?

MC – Sim. Tenho uma predilecção pela Beatriz Batarda, com quem quero sempre trabalhar porque se adapta a muitas coisas. Sou muito esquisita com actores, quero dizer, tenho dificuldade em gostar dos actores, mas não tenho muita solução para isso porque, na realidade, também não estou a dizer que me apetece muito trabalhar com pessoas que não são actores e entrar naquela coisa de tentar trabalhar com amadores a ver se sai dali qualquer coisa; esse não é o meu género de trabalho.

Mas tenho alguma dificuldade em estar bem com os actores. Conheço muitos deles, sou amiga de muitos, mas não empatizo facilmente com as pessoas e tenho a impressão que é por isso que há esta questão dos *décors* e dos actores como figuras – para mim é muito importante a questão de como é que as pessoas ficam, quem é que elas são, e isso faz com que tudo se dificulte muito.

VSD – Quanto tempo investes na direcção de actores?

MC – Não tenho feito muita ficção até agora, mas o que faço é uma espécie de leitura do guião para ver se a pessoa não tem dúvidas sobre a intenção da cena, muitas coisas que não estão lá escritas e que são úteis para os actores. Eles podem sentir-se mal com a cena, ou não gostam de dizer determinadas coisas, etc. Não consigo nem tenho o mínimo interesse em estar a trabalhar com um actor fora do local das filmagens e sem ter a câmara: quando chego ao local das filmagens sei o que é que quero e sei, sobretudo em relação ao espírito daquele lugar, quais são as coisas que têm que se integrar na imagem, na forma como está filmado; depois sou incapaz de ensaiar sem estar à câmara, portanto, faço sempre câmara até às filmagens e só saio da câmara quando chega a pessoa que me substitui. Portanto, normalmente opero sempre a câmara durante os ensaios todos para ver se tudo está bem, as marcações todas.

Tenho dificuldade em distanciar o actor da pessoa que está ali vestida naquele local para fazer determinada cena, mas isso pode ser apenas uma curiosidade, uma característica ou uma incapacidade minha. Daí vem também a minha dificuldade em gostar de teatro, tenho uma dificuldade enorme na pantomima ao vivo; é por isso que gosto de espreitar pela câmara, porque me deprime enormemente a questão da pantomima, de uma coisa que se está ali a passar, de umas pessoas que estão ali a fazer umas coisas para nós (independentemente de gostarmos e de ser uma coisa tão virtuosa, tão difícil e tão humana)... atrapalha-me até dizer “chega”, fico completamente deprimida –, por isso vou tentar corrigir esta minha parte de horror à

pantomima, mas é assim que trabalho: invisto muito nos ensaios já com a câmara, antes de começar a rodar.

VSD – Costumas ter limitações ou dificuldades durante as rodagens, algo que não tenhas previsto anteriormente?

MC – Normalmente gosto muito de filmar, corre tudo muito bem e há sempre um bom ambiente por causa disso; normalmente não sinto grandes dificuldades porque levei quinze anos de técnica em cima (estudei Fotografia e foi isso que fiz quando saí da escola), sou uma pessoa que daqui te pode dizer qual é que é a lente para filmar o teu olho, ou para filmar daqui até ali, marco os *travellings*: tenho grande facilidade nas questões técnicas e depois fui assistente de realização e estive muito tempo em questões de organização, portanto não peço nada às pessoas que não devo, quero dizer, tenho a noção de quanto consigo filmar, de quanto é que isto está a dar, qual será um possível erro na preparação que me vá prejudicar a mim.

Eu própria tenho as minhas limitações: gostava sempre de filmar muito mais, de ter mais tempo. Outra limitação é, às vezes, consequência dos meus *scripts* serem muito grandes e de eu filmar muito mais – n' *A Costa dos Murmúrios* tinha quatro horas de material no final para pôr duas, isto quer dizer que gastei metade a fazer coisas que não iam ficar – e vou tentar corrigir isso no meu próximo filme.

A única vez que me lembro de estar completamente atrapalhada estava tudo em cima da cama, que era suposto ser a cama do *décor*, a rir e a dormir porque não sabia onde pôr a câmara – era um *décor* que andou ali a enrolar durante tempos, em Moçambique; eu não gostava porque as paredes eram “assim”, e acabei por escolher uma dizendo “aqui posso fazer alguma coisa, gosto da casa em si”, mas a casa era tão pequena que a câmara não cabia em lado nenhum – e para fazer o plano foi complicadíssimo, embora não pareça nada: a personagem está na cama com o jornalista mas a câmara está fora da casa, que era o único sítio onde conseguia entrar.

Às vezes tenho atrapalhões desse género é raro, sou muito cautelosa, aproveito tudo: quando fomos filmar para Moçambique estava tudo preocupado, mas como eu já lá tinha filmado duas vezes fiz uma lista das coisas que iam acontecer e dei-me muito bem com os assistentes, passou-se tudo muito bem. Em síntese: gostava sempre de filmar mais. mas como se não pode pagar horas extraordinárias, cortam-nos.

VSD – Na *Costa dos Murmúrios*, há partes em que tens cortinados a baloiçar ao vento, ou aquela parte da caça, de “fazer o gostinho ao dedo” em que aparece uma rajada de vento muito violenta: o vento é natural ou criado artificialmente?

MC – O vento estava escrito: quando eles vão aos flamingos o vento era para ser feito por máquinas da África do Sul, mas felizmente naquela altura há sempre muito vento, de tal modo que na casa da Helena não nos conseguíamos ouvir! O vento estava escrito, era como se eles fossem também rejeitados, de certa forma, pela natureza, há qualquer coisa de agreste naquilo tudo, de inóspito, que faz barulho e que é inquietante: na casa da Helena foi uma maravilha, as ventoinhas ficaram guardadas e o sul-africano a comer sandes o dia inteiro; depois desse dia lá vieram as máquinas todas e é horrível, porque aquilo a trabalhar faz mais barulho do que três camiões a acelerarem, ainda bem que nem sempre foi preciso usá-las. Mas, sim, o vento estava escrito, se bem que a natureza não seja fácil de controlar.

VSD – No genérico, em conjunto com o material de arquivo, aparece um plano de Evita (que depois surge no filme) e nota-se o tratamento da imagem: houve um grande investimento na pós-produção de imagem?

MC – No genérico do início, todas as imagens são imagens de arquivo, mas não têm nenhum tratamento em especial, são imagens de colegas do meu pai que projectei e filmei em HD; depois, esse plano da Evita a andar de autocarro era uma coisa que eu queria integrar mas

também não queria que aquilo fizesse um choque ali no início, e então demos-lhe um efeito para que se integrasse um pouco mais nas imagens de arquivo para não ser muito evidente, para que não aparecesse uma imagem super HD ali no meio.

Houve um grande investimento mas também por outras causas: *A Costa dos Murmúrios* foi o primeiro filme que foi totalmente gravado em HD e passado para película na Tóbis, e isso nunca tinha sido feito. Filmar em HD foi uma maravilha, mas ao nível de produção não há nenhuma vantagem: é caro, há mais fios, mais monitores e às vezes é mais complicado do que o 35mm. Mas para o realizador não há nada melhor – fazes os *takes* que quiseres, o custo não tem significado nenhum (uma cassette custa 100 ou 200 euros, e tem 40 minutos ou uma hora, portanto é incomparavelmente mais barata do que os filmes).

Hoje em dia toda a pós-produção é digital e nessa altura, na América, por exemplo, já há muito tempo que se filmava digitalmente e depois se passava tudo para película; na altura já tínhamos uma pessoa que fazia isso tudo, que tirava da imagem microfones que eventualmente tivessem em campo; os flamingos são postos, não estão lá. Já havia montes de coisas que se podiam fazer digitalmente, e aproveitei tudo isso. Até há uma cena caricata que vocês não sabem, mas no último plano, quando o flamingo levanta voo, antes de levantar voo faz cocó, o que não era muito romântico para a última imagem, e então lá ficou o rapaz (a quem chamavam vários nomes) durante uma semana a apagar, frame a frame, o cocó do flamingo – e todos estes investimentos não custaram nada porque eles lá na Tóbis estavam, então, a experimentar.

VSD – E os gafanhotos?

MC – Os gafanhotos não têm nada de digital porque ninguém sabia como fazer aquilo digitalmente. Copiei o filme do Terrence Malick, *Os Dias do Paraíso*, onde há uma praga de gafanhotos gigantesca, e ali eles fizeram tudo com palhinhas — foi o que fiz: as palhinhas são cortadas e depois, com as máquinas de vento, são atiradas; no Malick passa-se tudo nas planícies e eles até fazem aquelas nuvens, mas isso já é digital.

VSD – Durante a montagem tens de prescindir de material que filmaste ou sentes que ficou material em falta? E outra questão: a montagem é feita logo depois de o material ter sido filmado?

MC – Faço-a sempre depois de o filme estar filmado; também não gosto de ver as *rushes*, nunca vejo, nem no documentário, só vejo tudo no final. Tanto para o documentário como para a ficção. Se, a nível técnico te dizem “está ali uma coisa a mais” tens que repetir; por vezes pedi para repetir cenas sem nunca as ter visto – às vezes há uma porcaria, mas não é pelo facto de ver que vou achar se dá ou não dá: se não me sinto confortável com aquilo, no dia a seguir tenho de repetir. Gosto de, no fim, ter todo o material ali e ver tudo de seguida, exaustivamente – então no documentário é essencial, e na ficção também é bom fazer isso. Então sim, vês o que pode sair dali porque tens que redireccionar o teu olhar para alguma coisa. Pensas: a tua intenção foi fazer “x”, mas agora o que tenho é isto, e é com isto que vou trabalhar, não é com mais nada; gosto de fazer estes *resets* de cabeça, e faço isso na ficção também, tento ter espaço para pensar “este é o meu material, e agora? Se calhar o filme pode não começar onde tinha pensado, etc., e então começa tudo outra vez.

Faço sempre a montagem depois e muitas vezes tenho a sensação absoluta de que meti os pés pelas mãos e que me falta alguma coisa. Quanto a desfazer-me de material, adoro a fase em que se deita fora aquilo de que se gosta, sinto um grande alívio quando sei que estou apegada a determinado material ou a determinada cena porque tenho uma relação afectiva com ela (acho que é genial por causa do actor, ou do décor, ou de outra coisa, e mais ninguém acha) por isso tento dizer logo às pessoas “digam lá se isto vale alguma coisa ou não”. Se as pessoas dizem “não!”, sinto algum alívio ao desfazer-me daqueles apêndices: gosto de me desfazer do material e de ver as coisas a ficar limpas, a ficarem mais leves.

VSD – Dizes que por vezes, ao veres o material filmado, percebes que não podes começar o filme da forma como tinhas pensado: durante a montagem “reescreves o guião”?

MC – Não, isso faz-se tudo na montagem, é fácil criar diferentes versões. No documentário começas por uma determinada coisa – claro que falas com a pessoa que está a trabalhar contigo, e na montagem o Pedro Marques tem sido o meu braço direito (é a pessoa que me tem acompanhado mais: damo-nos bem, há ano e meio passámos oito meses fechados num cubículo a que chamávamos a “Toca”, a fazer várias coisas, a montar *A Batalha de Aljubarrota*, a juntar dinheiro para fazer mais não sei quê, ficámos ali oito meses sozinhos num cubículo, e nunca nos damos mal, nunca nos fartámos); conversamos sobre a narrativa que o filme irá ter e vamos tentando várias versões; muitas vezes acabo por trabalhar como no documentário, montando, não por ordem, mas por blocos e sequências que fazem um certo sentido juntas. mas não se volta, nunca mais, a pegar no papel; e alguns diálogos, por exemplo, são montados em *off*.

VSD – Lembro-me da situação dos amantes e da roleta russa: aparece uma imagem do Luís, no final, quando ele está na praia; e do amante da Helena, também existem imagens?

MC – Não, não existem, nunca filmei o atirarem-no ao mar nem o levarem-no para longe. É engraçado perguntares, porque pensei muito se iria filmar isso, e gostei muito da cena do barco que aparecia.

VSD – Há algum *making of* d’ *A Costa dos Murmúrios*?

MC – Não há, nunca se fez; havia umas imagens feitas pelo João Montalverne – o director de produção – e depois a Atalanta, para editar o dvd, pegou nelas e montou-as. Nunca o vi, nem nunca vi isso, nem nunca vi a entrevista.

VSD – E nunca pensaste em encomendar um *making of*? E costumavas considerar outros materiais promocionais?

MC – Não, não pensámos fazer nada disso porque a produção já era tão complicada, as idas para Moçambique, as restrições: como estávamos com muitos problemas deixámos isso de parte. Até em relação a cartazes houve uma grande falha: não havia fotografias de cena e então pegou-se numa imagem digital, HD, e a Atalanta decidiu-se por aquele cartaz – que odeio, parece que a Evita levou com um raio na cabeça. Tenho ali uns três ou quatro muito melhores, e um chegou a ser feito para o festival de Veneza, mas toda agente o achou muito sombrio. Na parte promocional, a Atalanta tem o direito de fazer tudo o que quer, mesmo o *trailer*, porque também nunca gostaram muito do meu (era muito grande). Hoje deve ter-se mais cuidado com os materiais promocional, porque nos dvds, por exemplo, esses materiais vêm com o filme, e as pessoas vêem aquilo tudo como um conjunto.

VSD – Os materiais promocionais que vão sendo pensados costumam entrar já no orçamento, são considerados juntamente com o projecto, filmagens?

MC – Não sei... há uma coisa que se chama “apoio à distribuição”, e normalmente os filmes concorrem todos a esse apoio; é um subsídio à parte, tem a ver com a distribuição, e o dinheiro de tudo o que é promocional tem a ver com a distribuição, não tem a ver com a produção. O que acontece em Portugal é que, infelizmente, os filmes não encontram distribuidor nem exibidores e então é a própria produção que faz a distribuição do filme, alugam a sala, etc., é ela faz tudo. Mas penso que esse dinheiro é sempre contabilizado à parte, como outro subsídio.

VSD – Na pós-produção, quando falas com as produtoras sobre a distribuição e exibição, pensam na dobragem e na legendagem?

MC – Isso é contabilizado logo, tudo quanto são traduções, legendagens, bandas internacionais, porque é muito raro arrancares para um filme como *A Costa dos Murmúrios* sem teres um apoio internacional qualquer: normalmente tens que traduzir tudo para os festivais, fazes uma mistura com a versão portuguesa e depois fazes automaticamente uma banda internacional que fica à disposição de quem quiser comprar o filme.

VSD – **Qual é a importância que atribuis aos festivais? Acha que são bons veículos para promover os filmes portugueses, por exemplo?**

MC – Há festivais interessantes e outros nada interessantes. Os festivais são mais centros de contacto para os produtores; o filme está dentro de um círculo de amigos, de determinadas afinidades e isso pode ser muito importante – lembro-me, por exemplo, dos festivais de documentários: conheço toda a gente de todo o lado, e isso tem importância. Em relação à divulgação das coisas, quando um filme está em competição, pode ser bom para a distribuição dizer “este filme esteve em Cannes”, mas a nível de espectadores e de divulgação, tenho a impressão que não faz diferença nenhuma.

Os festivais contam pelas afinidades que podem ser criadas, ou que já existem na altura do festival, mas pode ter-se uma ótima distribuição sem se passar por eles. Os festivais têm importância porque eles próprios existem dentro disto que estou a dizer, significam que pertences a determinado clube e que foste escolhido por determinado grupo de pessoas, e isso é uma garantia; depois, os nossos currículos são pontuados pelos festivais onde vamos, e disso depende o facto de se ser subsidiado ou não; posso ser subsidiada por causa daquele décimo de ponto porque fui ao festival “x”: faz parte do esquema absurdo que temos no ICA. Estou desconfiada em relação à cinematografia portuguesa e em relação à ideia de conjunto. Ainda agora fui à Argélia e tenho imensa vergonha, tentei perceber o que é que era o cinema argelino, os cineastas do Chipre, e com o cinema português passa-se o mesmo, não temos de ter ilusões em que quiser em relação a isso, e não faz mal a ninguém.

VSD – **Tens trabalhado com equipas estrangeiras?**

MC – Trabalhei com a Lisa, que é sueca; trabalhei na montagem com franceses, uma brasileira, um inglês, e mesmo nas próprias equipas também há por vezes estrangeiros, mas são pessoas com quem tenho grande afinidade, como a Lisa, ou então são todos esses franceses que vêm com as co-produções.

VSD – **E sentes que isso tem sido bom a nível de troca de impressões sobre as formas de trabalho, sobre a forma como se trabalha em Portugal e dentro de equipas estrangeiras?**

MC – Quando trabalhava como assistente de realização, 80 por cento dos filmes que fiz foram filmes estrangeiros, portanto sempre trabalhei muito com estrangeiros e com métodos diferentes. Em Portugal, a “indústria cinematográfica” foi criada em cima de um género que era o telefilme francês: foi isso que nos fez crescer a todos, é essa a matriz e é uma matriz muito perigosa, que foi sendo desfeita – essa matriz dos filmes franceses foi uma desgraça, ficou tudo só a trabalhar assim, e depois as coisas foram-se recuperando e tinham coisas boas que depois tornavam-se eficazes, mas tornavam-se tão eficazes que tu como realizador estavas dez minutos a olhar para o teu *décor* sem saberes o que ias fazer, e às tantas tens a equipa atrás de ti a dizer “não sabe o que vai fazer”, e isso é horrível. Mas nós não somos máquinas, ninguém está ali para fazer o filme como uma máquina...

As influências estrangeiras foram sendo diversas: os espanhóis trabalham bem, têm alguma forma de produção parecida com a nossa mas mais eficaz; depois, na África do Sul, também trabalhei com sul-africanos eficazes e pragmáticos, um pouco como os americanos. Trabalhar com estrangeiros traz sempre coisas novas, mas o interesse depende do que é que traz. Tem

menos a ver com ser estrangeiro e mais com o modelo de cinema que se tem na cabeça, o modelo de produção — e nós fomos formatados pelo pior que há.

VSD – No documentário *Com Quase Nada* o genérico diz que a realização é de Carlos Barroco, mas de foi uma co-realização contigo, certo?

MC – Sim, foi completa. Na realidade todo o processo me aborreceu porque o Carlos Barroco não é, realmente, um realizador, eu e a Lisa acabámos por fazer imensa coisa. A ideia era dele, mas foi uma co-realização total e completa.

VSD – A *Batalha da Aljubarrota* é um documentário, uma ficção?

MC – É uma ficção, uma longa-metragem, e é uma coisa para um museu portanto tem um formato que não se aplica a nada – em baixo tem um livro que se abre, tem muitos efeitos digitais, tudo o que são exércitos, etc. Foi um desafio fazer este projecto porque, se por um lado (confesso) pagavam muito bem – e eu vinha de uns anos muito maus, e como era com a Filmes do Tejo não me aborreci nada –, por outro era divertido fazer a batalha, muitas multiplicações de multidões, tudo feito digitalmente. Há dois ecrãs mas havia um terceiro, virtual, que não pôde existir, ou não funcionava. É uma instalação para um museu, não tem a possibilidade de passar em mais lado nenhum, é uma coisa com um formato muito específico.

VSD – Preferes filmar em digital?

MC – Se tivesse dinheiro filmava tudo em película, quero dizer, se isso fosse equilibrado filmaria tudo em película e depois faria tudo em pós-produção digital. Filmaria tudo em película, continuo a achar que na película a imagem é infinitamente melhor.

Hoje em dia temos aquelas câmaras que agora toda a gente comprou a correr, todos os produtores, por exemplo a *Red One* – que consegue ter uma qualidade muito semelhante à da película, a profundidade de campo assemelha-se, e tudo isso – mas eu só filmaria em película se não desequilibrasse o meu paradigma, quer dizer, se pudesse repetir as *takes que preciso de repetir*. Com a chegada desta câmara, da *Red One* e não sei que mais, tudo isso vai ficar mais acessível e penso sinceramente que a película vai desaparecer. ■

Os filmes de Margarida Cardoso

Vanessa Sousa Dias

Natal 71 (2000)

Documentário, 52'

Realização: Margarida Cardoso

Argumento: Margarida Cardoso

Produção: ICAM/RTP; Lapsus + ARTE (França);

RTBF (Bélgica); Maria João Mayer e François

d'Artemare (Filmes do Tejo)

Direcção de Fotografia: Lisa Hagstrand

Direcção de Som: Pedro Figueiredo e José Barahona

Montagem: Pedro Ribeiro e Anne Brotons

Distribuição: Midas Filmes

Prémios: Melhor Documentário Português – XI Encontros Amascultura de 2000.

Festivais: Docs Barcelona (em representação de Portugal); Festival International de Programmes Audiovisuels (em competição; 2001); Prix Europa Berlin; Fabiofest (Praga); International Public Television Conference (Roterdão; em competição em 2002)

Natal 71 é, em larga medida, uma ponte de entrada na carreira cinematográfica de Margarida Cardoso: se por um lado foi um filme que lhe permitiu explorar o campo do documentário (1), género no qual viria a desenvolver a maioria dos seus projectos, é também uma primeira tomada de posição face ao princípio que orienta os filmes que merecerão aqui a nossa atenção: “Sempre me interessei muito por História e por investigação, e vim para o documentário porque a primeira coisa que me apetecia fazer era explorar determinadas coisas do passado, de uma História que tinha a ver com os meus pais, com a minha infância, com a Guerra Colonial” (2).

A ideia partiu da conjugação de várias pulsões – parte delas acima descritas – e da descoberta do LP em vinil “Natal 71”, em casa do pai, militar na reserva. O LP, homónimo do documentário, foi um disco oferecido por iniciativa do Movimento Nacional Feminino, aos militares que se encontravam na guerra do Ultramar. Embora a realizadora afirme que na montagem se foi perdendo o pendor político e histórico – privilegiando-se, por oposição, a experiência individual e sentimental (3) –, aquilo que mais e melhor delimita o documentário em questão remete para o conteúdo informativo do mesmo e especialmente para a denúncia do desfasamento entre a imagem difundida pelo Estado Novo e a realidade vivida pelos militares e pelos artistas. O LP teve como resposta a gravação clandestina da cassette “Cancioneiro de Niassa”, um grito de revolta e de descontentamento – este último torna-se um objecto mais puro e mais próximo das dificuldades sentidas no Ultramar, contrastando com a leviandade e falsa ingenuidade de “Natal 71”.

O documentário é composto por segmentos do livro *Os Cus de Judas*, de António Lobo Antunes, lidos em *off* (Rogério Samora recita passagens), entrevistas a informantes privilegiados e imagens de arquivo da RTP1, que vão sendo manipuladas e projectadas na tela ou vistas na Steenbeck.

Com Quase Nada (2000)

Documentário, 55’

Realização e Argumento: Margarida Cardoso e Carlos Barroco

Produção: Novo Século - Continental Visual, RTP e Videoteca Municipal de Lisboa

Produtora: Nadia Baggioli

Direcção de Fotografia: Lisa Hagstrand

Direcção de Som: Carlos Alberto Lopes (misturas)

Montagem: Fernando Carrilho e Margarida Cardoso

Distribuição:

Prémios: Melhor Documentário Vídeio, pelos Caminhos Cinema Português, em 2001; Prémio “Valorização de Resíduos”, Cine-Eco Seia (2001)

Outras nomeações: Menção Honrosa do Júri e da Federação Portuguesa de Cineclubes – XII Encontros Amascultura.

O documentário *Com Quase Nada*, co-realizado por Margarida Cardoso e pelo especialista em brinquedos Carlos Barroco, apresenta-nos uma imagem da infância vivida em Cabo Verde, que procura promover um olhar atento e curioso em torno dos brinquedos que as crianças cabo-verdianas criam com poucos meios e com as próprias mãos. Nas palavras de Margarida Cardoso, “o documentário versa [sobre] aqueles brinquedos feitos pelas crianças de Cabo Verde a partir de materiais muito rudimentares, como latas, arames, paus... E aquilo é feito de uma forma muito ingénua que reflecte a noção de liberdade dessas crianças” (4). Para evidenciar o engenho dessas crianças, os realizadores introduzem nos minutos finais do documentário uma entrevista a um rapaz que vive em S. Tomé (e que virá a comentar que “São Vicente é a sala de visitas e as outras [ilhas] são quintas”): este entrevistado funciona como “embaixador do ocidentalismo” em Cabo Verde e, mediante um sentido valorativo que sobressai pela justaposição de informações concentradas durante o documentário, aponta para a possível perda de liberdade associada à vida nas cidades (aliada ao poder de compra, à pluralidade de estímulos e de oferta: a título de exemplo, a televisão surge no lugar de uma máquina diante da qual as

crianças perdem capacidade de discernimento ou de resistência; os horários e ocupações delimitam o tempo não deixando margem de manobra para a espontaneidade).

As questões acima descritas são, por um lado, abordadas junto das crianças (quem são e como ocupam os seus dias) – que se apresentam, em *off*, enquanto as vemos brincar ou a sorrir para a câmara – e, por outro, por uma selecção de informantes privilegiados (um professor, um artesão, uma contadora de histórias e um músico) que são entrevistados e filmados nas suas actividades.

Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema

(2003)

Documentário, 52'

Realização e Argumento: Margarida Cardoso

Produção: Filmes do Tejo, ICAM/RTP; Lapsus +ARTE (França); RTBF (Bélgica)

Coordenação de Produção: Magda Ferro, Emmanuelle

Koenig, Véronique Marit

Direcção de Fotografia: Lisa Hagstrand

Câmara adicional: Karl Sousa (Moçambique), Dib

Lutfi (Brasil), Miguel Sales (Portugal)

Misturas: Patrick Sigwalt

Montagem: Isabelle Rathery e Timothy Miller

Distribuição:

Prémios: Festival Caminhos do Cinema Português – Melhor Documentário de Televisão

Nomeações: Award of Best Use of Footage in a Factual Production – 1a edição dos FOCAL (Federation of Commercial Audiovisual Libraries) International Awards

Festivais: FID Marseille 2003 – Competição Internacional; DocLisboa 2003; It's all true 2003 – O Estado das Coisas; Festival Internacional do Filme de Amiens; États Généraux du Film Documentaire 2003 – Ces Films qui nous Regardent; DOCS Barcelona Workshop; Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal – official selection; New York African Film Festival 2005; Encounters South African Documentary Festival (2004); *AMAKULA* KAMPALA International Film Festival (2004); Festival Cinema Africano 14a edizione (Milão, 2004), Journées Internationales de Carthage (Tunísia, 2004); Festival Images Mouvementées – secção “Journalistes à la chaîne” (2004); Résistances 2004 – secção “Médias sous influence”; Lasalle 2005 – secção “Médias... nos illusions perdues”

A criação de *Kuxa Kanema (O Nascimento do Cinema)* parece estar em estreita ligação com *Natal71* – está novamente em causa a curiosidade histórica e a evocação do passado da realizadora, que viveu em Moçambique até aos 12 anos. Estamos também diante de um exercício que pretende preservar a memória e dar a conhecer algumas das faces ocultas associadas a episódios da História.

Entramos no universo do documentário através da contextualização histórica, social e política em que o jornal cinematográfico *Kuxa Kanema* foi criado, dando-se especial enfoque aos acontecimentos políticos liderados por Samora Machel, que entendeu o cinema como uma ferramenta de propaganda e de esbatimento de fronteiras entre classes sociais (5). A recém-independência de Moçambique é rapidamente ameaçada pela Rodésia e pela África do Sul que pretendiam derrubar o governo socialista, algo que o jornal cinematográfico se preocupou em expor (surgindo no documentário imagens de arquivo referentes aos massacres), mas a morte do cinema estava iminente: a partir da morte de Samora Machel deixa de haver investimento na produção cinematográfica e isso dita o seu fim. *Kuxa Kanema* ressalva assim como que uma curiosa gradação e progressão dramática, precisamente pela articulação entre estes dois movimentos.

Verifica-se uma preocupação fundamental em articular imagens de arquivo (projectadas e filmadas ou passando no ecrã da Steenbeck) e entrevistas aos membros do núcleo fundador do jornal e ao realizador Ruy Guerra: um dos exemplos que podemos citar é precisamente a sequência de planos do INC (Instituto Nacional de Cinema), de alas abandonadas e esquecidas, que surge precisamente quando um dos entrevistados comenta o fim da importância atribuída ao cinema e ao jornal *Kuxa Kanema*. Para além das breves referências ao trabalho de som

(sobreposição de vozes das entrevistas em imagens de arquivo; recorrência a sentidos nas frases que abrem para a introdução de imagens), o filme é pautado pela ausência de música extradiegética.

Ainda que *Natal 71* e *Kuxa Kanema* se debrucem sobre temáticas muito específicas que, aparentemente, comunicam com um público bastante restrito, são filmes que ganham relevância do ponto de vista histórico e informativo, não apenas para a História da África do Sul, mas também para a História da Humanidade (6). Pensemos, a este respeito, que as entidades que financiaram este projecto tinham já financiado *Natal 71* (7), filmado dois anos antes, e que o documentário presentemente em análise teve uma projecção massiva no panorama do cinema documental português: no artigo de Clementine Mourão-Ferreira que se dedica à análise do sucesso de *Kuxa Kanema*, “Receita para uma Distribuição Internacional”, publicado na Docs.pt (2005), a autora sugere que o tema (8) e a criação de uma rede de financiamento e de distribuição (9) estão na base da recepção massiva que o filme conheceu: entre Abril de 2003 e Novembro do mesmo ano o filme foi seleccionado para oito importantes festivais de cinema documental, algo que rapidamente o catapultou para festivais dedicados à mostra de outros géneros.

A Costa dos Murmúrios (2004)

Longa-metragem de ficção, 115’

Realização: Margarida Cardoso

Argumento: Margarida Cardoso e Cédric Basso

Produção: Filmes do Tejo; Les films de l’après-midi; Network Movie; ZDF (Alemanha)

Produtora: Maria João Mayer

Direcção de Fotografia: Lisa Hagstrand

Direcção de Som: Carlos Alberto Lopes

Montagem: Pedro Marques

Direcção Artística: Ana Vaz

Actores principais: Beatriz Batarda, Filipe Duarte, Mónica Calle, Adriano Luz

Distribuição: Atalanta Filmes

Prémios: Prémio Cineclubes no Festival de St^a Maria da Feira de 2004; Troféu Andorinha 2005, pelo Cineport 2005, nas categorias de Melhor Actriz (Beatriz Batarda), Melhor Direcção Artística (Ana Vaz) e Melhor Música (Bernardo Sasseti); prémio especial do júri internacional – Festival Internacional de Mannheim (2005); Caminhos do Cinema Português 2005 - Menção Especial

Outras nomeações: Menção Especial nos Caminhos do Cinema Português, em 2005;

Outros Festivais: Festival Internacional de Veneza (2004) - secção Giornate degli Autori; Festival do Rio (2004); Festival de Roterdão 2005 - Cinema of the World Time&Tide; Chicago Latino Film Festival (2005); Chicago Latino Film Festival (2005); ST. Paul's International Film Festival 2005; Mostra de Cinema Ibérico Dmelft (2005); Open Doek FilmFest (2005); Durban International Film Festival (2005); Melbourn International Film Festival 2005: Emergence – Women Filmmakers; Quinzena de Cinema de Macau'05 – Centro Cultural de Macau: apresentação; IMARgens 2005: Festival de Cinema de Cabo Verde - competição

A Costa dos Murmúrios vai de encontro à importância que Margarida Cardoso atribui à memória, à história pessoal e ao enquadramento das vivências íntimas num contexto maior: “Sempre tive a ideia de fazer uma coisa sobre aqueles tempos e sobre a minha infância, e quando li *A Costa dos Murmúrios* estava tudo lá (...), o que eu queria dizer, mais aquilo que não tinha visto, e o que nunca poderia dizer porque era mais nova e não vi muitas coisas”(10). As filmagens decorreram em Lisboa e em Moçambique, com os actores que pretendidos, tendo a realizadora assumido uma postura activa na gestão do orçamento com vista a garantir uma qualidade satisfatória dos elementos que iriam aparecer nos planos (11). Destaca-se no filme uma possível evocação do cinema de Wong Kar-wai, não apenas pela similitude nos métodos (iluminação natural e que se apoia nos elementos do décor), mas também por uma atmosfera que podemos identificar nas obras deste realizador (12).

A primeira longa-metragem da realizadora é uma adaptação do romance homónimo de Lídia Jorge e assenta numa espécie de fusão entre os dois volumes que constituem a obra: na ficção escrita e realizada por Margarida Cardoso (13), a voz off da narradora (a própria Evita, num relato que evidencia uma postura distanciada e analítica face a acontecimentos à posteriori) estabelece uma ligação entre uma imagem onírica (o casamento no terraço, um episódio do livro *Os Gafanhotos*) e a acção presente. Nos finais dos anos 60 Evita encontra-se em Moçambique para casar com Luís, estudante de matemática que cumpre serviço militar: Evita é uma mulher na casa dos 20 anos, discreta mas inconformada, que se apercebe de que o marido se tornara uma pessoa diferente daquela por quem se apaixonara. Diante desse enigma, a protagonista não poupará a esforços para desvendar os acontecimentos que modificaram o marido ao ponto de este se ter tornado irreconhecível aos seus olhos.

Da colaboração entre realização e direcção artística surge uma atmosfera que está em perfeita consonância com a acção, com a interioridade das personagens e com os espaços envolventes. O próprio tom e ambiente do filme são criados pelos tecidos esvoaçantes – bem como os padrões e cores dos mesmos –, pelo suor dos corpos, pela presença constante de ventoinhas, pela individualização dos figurantes (cada qual vestido e penteado a rigor, com adereços de época): o somatório destes elementos resulta num dos trunfos do filme, na medida em que nos é apresentada uma dimensão táctil onde impera a elegância, o *glamour* ou mesmo uma sensualidade *blasé* (Wong Kar-wai novamente?). Ao mesmo tempo reconhecemos a forma como os elementos da Natureza se edificam como antagonistas de Evita: para além do calor ameaçador, que nunca acaba, o vento (14) ruge, violenta os corpos e as almas, tornando o mundo inabitável e inóspito.

O trabalho sobre o som procura reforçar os conteúdos do drama: tenhamos em consideração o episódio da caça e a opção por tornar audível o som dos tiros nos planos de Evita e de Helena, imediatamente seguidos de música extra-diegética. Este é o momento em que se dá o despontar da consciência da protagonista em relação à face oculta de Luís.

Era preciso fazer as coisas (2007)

Documentário, 52'

Realização: Margarida Cardoso

Produção: Filmes do Tejo

Produtores: Maria João Mayer e François d'Artemare

Direcção de Fotografia: Margarida Cardoso

Direcção de Som: Margarida Cardoso

Montagem: Pedro Marques

Distribuição: Filmes do Tejo

Prémios: Grande Prémio para Melhor Longa-Metragem – secção Competição Nacional do DocLisboa (2007); Prémio Midas para melhor filme português presente no festival [DocLisboa2007]

Festivais: Famafest – 10º Festival Internacional de Cinema e Vídeo de Vila Nova de Famalicão (2008)

Era Preciso Fazer as Coisas acompanha uma equipa de actores desde as primeiras reuniões até à noite de estreia: trata-se, portanto, de condensar as etapas do trabalho dos actores e do encenador, um trabalho de bastidores que se dá num espaço onde o espectador não intervém (15).

A peça *O Tio Vânia* de Anton Tchekhov serve de mote para a entrada na abordagem que realmente interessa à realizadora: mais do que a forma como decorrem os ensaios e as etapas da elaboração de um espectáculo teatral, Margarida Cardoso lança um olhar intensivo sobre os pensamentos e desabafos dos actores e encenador, potenciando um plano de leitura que reflecte a dimensão intimista de um processo de criação artística.

Relativamente à estrutura, o documentário começa com ensaios/reuniões preliminares em que são esboçados os principais eixos do conto *O Tio Vânia*, estendendo-se a todas as etapas que dizem respeito ao trabalho de preparação: concepção de cenários e do guarda-roupa, ensaios dos actores, exercícios de relaxamento e de voz, caracterização, entre outros. A realização opta por

inserir os relatos pessoais dos actores e do encenador em *off*, em tom de diário falado: durante boa parte do documentário, a câmara vai centrando, acompanhando ou fechando o plano sobre o corpo ao qual corresponde a voz em *off*.

A câmara não intervém, quase como se não existisse, sobrevivendo a sensação de invisibilidade desta e, conseqüentemente, de que as dinâmicas interpessoais decorrem exactamente como decorreriam se não fossem observadas por um elemento estranho àquele espaço, sem pressões nem influências. No final do documentário surge um momento de ruptura com a discricção da câmara: encenador, actores e atrizes, surgem em ambiente de entrevista formal e discursam. Durante o documentário a relação com a câmara é apenas “assumida”/evidenciada nos momentos em que surge um narrador (não mencionado a propósito da estrutura mas que enceta uma referência à peça de Tchekhov) e a partir desse momento conclusivo, quando se fala da estreia, as vozes em *off* são abandonadas – todo o processo de construção de personagens, de preparação, é dado como concluído, e a estrutura adoptada na montagem reforça esse sentido: o processo de criação artística como caminho individual e de clausura que será, a seu tempo, revelado ao público.

Notas do texto

1. Ver entrevista acima.

2. Idem.

3. “O resultado (...) perdeu a intenção inicial que era mais política e mais histórica. A pouco e pouco fui eliminando os ideais e as coisas que diziam sobre Salazar.” in Correio da Manhã, 19 de Junho de 2000, entrevista a Margarida Cardoso por Isabel Faria.

4. Idem.

5. Algo que funcionou em certos moldes. O documentário enuncia a visita de Jean-Luc Godard a Moçambique e o interesse que este demonstrou em dar câmaras ao povo, para que pudessem fazer os seus próprios filmes, proposta essa que foi peremptoriamente recusada.

6. *Natal 71* e *Kuxa Kanema* reforçam ainda o apelo às áreas artísticas – o lugar e importância dos artistas em tempos de guerra; a censura sofrida pelas artes –, havendo ainda um investimento na componente humanista, especialmente em *Natal 71*. A abordagem patente em ambos é iminentemente informativa e não ofensiva, não se denota nenhuma intenção de chocar, provocar, ferir o espectador ou, inclusivamente, de apelar excessivamente ao sentimentalismo.

7. *Natal 71* e *Kuxa Kanema* são co-produções luso-francobelgas: Maria João Mayer e François d’Artemare [Filmes do Tejo], Esther Hoffenberg [Lapsus] e Paul Pauwels [Periscope Productions].

8. A autora afirma que “corresponde à preocupação dos canais de televisão apresentar ao público temas sociais e históricos através de uma abordagem que seja o menos rebarbativa possível”, espectro no qual os documentários de Margarida Cardoso se enquadram na perfeição, de acordo com alguns aspectos já analisados., in Docs.pt, Junho de 2005, artigo “Receita para uma distribuição Internacional – Kuxa Kanema de Margarida Cardoso”, Clementine Mourão-Ferreira.

9. “A presença destes canais televisivos [RTP, ARTE e RTBF], permitiu concorrer ao subsídio do programa MEDIA, atribuído a programas audiovisuais largamente difundidos no território europeu (...)” e, de forma análoga a *Natal 71*, uma vez terminado, *Kuxa Kanema* “foi objecto (...) de um contrato de vendas internacionais com a sociedade francesa Docs&Co que procedeu, entre outras, a vendas para a televisão Suíça de língua italiana RTSI e a Canal France Internacional. Além disso, esta empresa cedeu o seu contrato no território americano à empresa sediada em Nova Iorque, First Run / Icarus Films, distribuidor de um catálogo de 875 títulos

oriundos de produção independente.”.Idem.

10. Ver entrevista acima.

11. Idem.

12. Pensemos em atmosfera e cenários recorrentes – como se de leitmotives se tratasse – como a longitude dos corredores, os tecidos flutuantes ou a elegância dos vestidos das mulheres, marcas sensoriais do realizador chinês.

13. Contrariamente à informação que é cedida na presente ficha do filme e nos dados da produção, a adaptação foi escrita somente por Margarida Cardoso.

14. Ver entrevista acima.

15. Não estaremos, ainda, no centro das preocupações centrais da realizadora? A indagação do que “existe para além de” parece conferir um papel de contínua curiosidade e de não

conformação para com as informações que nos chegam: é esse o papel que parece caber a Margarida Cardoso.



A Costa dos Murmúrios, de Margarida Cardoso