

ENTREVISTAS

com realizadores



Miguel Gonçalves Mendes: “Infelizmente escrevo sozinho”

Entrevista conduzida por Vanessa Sousa Dias e Miguel Cipriano

NASCIDO NA COVILHÃ em 1978, Miguel Gonçalves Mendes formou-se em Cinema pela Escola Superior de Teatro e Cinema, tendo frequentado anteriormente os cursos de Relações Internacionais e da variante Arqueologia do curso de História da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tem desenvolvido a sua carreira em torno do Teatro e do Cinema, seja no papel de actor, de produtor ou de realizador, e em 2002 funda a produtora JumpCut. Filmografia: *D. Nieves* (2002), *Autografia* (2004), *A Batalha dos Três Reis* (2004), *Floripes ou a morte de um mito* (2005), *Floripes* (2006), *Curso de Silêncio* (co-realização com Vera Mantero; 2007), *União Ibérica – um Retrato de José Saramago e Pilar Del Rio* (em pós-produção e com estreia prevista para 2010).

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

Miguel Gonçalves Mendes – A maior parte das ideias que tive para os filmes que actualmente estou a fazer tive-as ainda na Escola de Cinema, ou até antes de entrar para a escola; pode acontecer, também, que me apareçam coisas à frente e de repente estou a pensar “bem, isto é uma óptima ideia para um filme”. Às vezes tens projectos que achavas geniais e que querias fazer e depois decides que aquilo não tem interesse nenhum. No meu caso concreto e dos filmes que comecei por fazer, havia sobretudo uma necessidade de registo de determinadas realidades que estavam a desaparecer (estou a falar do cinema documental) e nesta matéria em Portugal está tudo por fazer, mesmo em termos de material de ficção e de material de histórias que tu tens para contar: há 500 histórias maravilhosas que tu tens aí, na História do país, e mesmo contemporânea, que ninguém utilizou. Mas há factores que podem determinar o divórcio gigante que existe entre público e cinema português: um deles, muito forte, é o novo conhecimento que existe, por parte do público, da realidade que está a ver retratada: podemos

ter 20 filmes sobre bairros de barracas, legítimos e que retratam uma realidade, mas parte da sociedade portuguesa não se reconhece naquilo, nem tem vontade de se reconhecer.

VSD – Relativamente ao *Autografia* e ao *Floripes* – de onde vieram as ideias?

MGM – A *Autografia* foi um projecto que surgiu na Escola de Cinema, de uma cadeira em que se faziam retratos de oito minutos, e eu quis trabalhar sobre o Mário Cesariny. Fui ter com o Mário, ele disse-me várias vezes que não mas acabou por aceitar. Na escola, o projecto acabou por cair mas eu não desisti dele e comecei a fazê-lo extra-escola, e basicamente fiz o filme enquanto estava a estudar. Às vezes as pessoas ficam quase ofendidas em relação à forma como eu coloco isto, sobretudo em relação ao Mário, e agora também em relação ao Saramago: eram duas pessoas que eu admirava muito enquanto leitor, e que eu queria muito conhecer, e os filmes eram uma possibilidade de eu interagir directamente com aquelas pessoas – queria que o espectador conhecesse, tal como eu tinha conhecido, as pessoas que estavam a ser retratadas.

Para o *Floripes*, a Anabela Moutinho, que era a programadora do “Faro Capital Nacional da Cultura 2005”, queria encomendar quatro filmes a quatro realizadores, e como ela sabia que eu era do Algarve sugeriu-me fazer um filme sobre o Algarve – eu achei bem pegar numa lendazinha da cidade onde tinha vivido para falar sobre a própria cidade e sobre uma série de mitos, e não só de mitos, de realidades que se estão a perder: Portugal transformou-se e há um Portugal que está a desaparecer, portanto achei que aquilo era a forma perfeita para trabalhar sobre isso. Fomos filmar a *Floripes ou a morte de um mito* e não era só a morte do mito da própria Floripes mas também da própria cidade, que estava em decadência. Eu nunca tinha trabalhado com dinheiro público, nem por encomenda e achava que o filme tinha que ser necessariamente bom e que tinha de se adequar ao projecto financiador: decidi fazer uma coisa em que o conteúdo fosse universal mas em que o modo de produção fosse absolutamente local, que envolvesse toda a comunidade e região e que fosse, de alguma forma, tirar da própria região valores que não reconhecidos à partida; todos os actores eram de lá, tentou-se também encontrar estagiários para a equipa de lá – para que sentissem os mecanismos do cinema e que o filme também era deles: quando o filme estreou em sala acabou por ter uma óptima aceitação por parte do público, tendo em conta o nosso panorama e a média de espectadores do cinema português, o filme correu bastante bem.

VSD – Mas isso foi relativamente ao documentário, ou já em relação ao filme?

MGM – Em relação ao filme. O convite foi feito extremamente tarde, disseram-me, “daqui a três meses tens que ter o filme pronto”, o que era impossível. Rodámos e fizemos uma primeira versão, mais documental e mais fácil de trabalhar, e foi essa versão que estreou no evento. Depois tive mais nove meses de montagem para trabalhar no filme que eu tinha efectivamente escrito e que estava filmado – portanto, no fundo, foi mais uma remontagem, de onde surgiu esta versão mais híbrida e mais mais ficcional: a ideia era mesmo criar um híbrido em que as pessoas confundissem os géneros, ficção e documentário – no caso das entrevistas a imagem é sempre hiper-cuidada, com plano fixo, e a ficção filmámo-la como se fosse documentário, com câmara à mão.

VSD – Discutes as ideias com alguém enquanto estás a escrever? Escreves sozinho?

MGM – **Infelizmente escrevo sozinho, por isso é que muitas vezes as coisas correm mal.** Não sou argumentista, não tenho formação em argumento. É um dos grandes pecados do cinema em Portugal: as pessoas oscilam entre escreverem muito bem e filmarem muito mal, ou escreverem muito mal e filmarem muito bem. É uma pena porque não existe uma tradição de escolas de Argumento em Portugal, ou não existe uma boa escola de Argumento em Portugal, para que nós possamos ter uma ideia genial para um filme e dizer “meu amigo ajuda-me lá a trabalhar esta ideia e vamos fazer disto um argumento que depois eu filmo”. **É que, lá porque sei filmar, não tenho de escrever bem, não tenho que escrever bem diálogos, posso não ter jeito nenhum.** Tanto a *Floripes* como *A Batalha dos Três Reis* foram escritos por mim e é uma experiência que

prefiro não repetir, pelo *handicap* que tenho em relação à escrita de argumentos. As ideias do argumento ou a *storyline* podem ser minhas, mas serem trabalhadas por uma equipa ou por profissionais da área (que também não há!).

VSD – O que te levou a criar uma produtora, por que processos passaste e que vantagens vês em teres criado a JumpCut?

MGM – Isto sim mudou o panorama do cinema português para o melhor e para o pior, esta proliferação de pequenas produtoras focadas em realizadores: o que é que isso permitiu? Primeiro foi o advento do vídeo, com o vídeo pudémos começar a filmar, mas que alternativa tinha eu senão construir uma produtora e arrancar com os meus próprios projectos em vídeo? Esperava pelos 50 anos e continuava a mandar argumentos para o ICA à espera de alguma vez ter um subsídio? Criava uma teia de amizades e de relações que me permitiriam filmar? Achei que devia primeiro provar que sabia fazer filmes, para poder obter os apoios necessários. Agora, se me perguntas se sou feliz enquanto produtor – e eu sei que tenho jeito para a produção – bem, eu preferia francamente não fazer produção, ter pessoas a dirigir a produção para eu fazer o meu trabalho como realizador. Há anos atrás a coisa era mesmo precária, eu realizava e montava, fazia a produção e ocupava-me também da comida e do papel higiénico. No meu primeiro filme, *D. Nieves*, não só fiz o filme como conduzia, fazia a comida, aquecia a água para a equipa tomar banho... mas ninguém morre por isso, até é bom, porque, por exemplo, as pessoas que saem da Escola de Cinema saem absolutamente viciadas; todos os estagiários que tive vindos da Escola foram os piores, porque aquela escola induz aquela coisa do “director de produção”, “directores de fotografia”, “realizadores”, são todos estrelas, e quando vêm trabalhar para o mercado acham que devem estar só a cumprir determinada função. Depois são os primeiros a irem-se embora. Tu vês os alunos da Universidade Nova de Lisboa, da Restart e da Etic a entrarem mais facilmente no mercado de trabalho do que os alunos da Escola de Cinema.

Por outro lado, tive uma má experiência de distribuição com a distribuidora do *Autografia* e achava, e acho em geral, que os filmes são mal tratados na forma como são vendidos em Portugal —há coisas mínimas que se podem fazer para vender os filmes, é preciso ter dinheiro e é preciso ter ideias, e eu sempre achei, pelo que via à minha volta, que todas as distribuidoras tratavam os filmes abaixo de cão – não por maldade, mas por preguiça mental – e relativamente às exibidoras é ainda mais grave, porque se não quiserem mostrar o cartaz de um filme não mostram. Na estreia do *Floripes*, em Faro, aconteceu o seguinte: a distribuidora inglesa disse que passava o filme “mas só às sete da tarde!”, e eu respondi “se só passam o filme às sete da tarde estão a dizer que ele é mau e não vale a pena ir vê-lo, estão a matar o filme à partida”. Lá consegui mais sessões e, a cada semana que passava, o filme ia aumentando de sessões e acabaram por fazer cinco diárias, uma bela bofetada de luva branca para quem achava que aquilo não ia funcionar.

Há um grande divórcio entre cinema português e o público, e portanto as distribuidoras e exibidoras acham logo que tudo é um fiasco tal, que nem vale a pena investir. Mas depende, há mercado para tudo, tens é de te dirigir ao mercado que é válido para o teu filme; é claro que não posso estar a vender um filme do Pedro Costa no Colombo. Mas há muitos circuitos em que um filme do Pedro Costa pode fazer dinheiro. No caso da *Floripes*, de que fizemos distribuição directa, alugámos cinco salas, fizemos cartazes, decorámos um bar com frases do filme e com fotografias e isso interessou potenciais espectadores.

Neste momento a JumpCut é produtora e distribuidora e acho que foi uma boa decisão. Se tivéssemos boas distribuidoras em Portugal não seria necessário tomar essa decisão nem estar a perder tempo com isso, mas como não existem, cuidamos nós dos nossos filmes.

VSD – Ainda sobre as ideias: demoras muito tempo a desenvolvê-las, mas há algum tempo médio?

MGM – Depende se estamos a falar de ficções ou de documentários. A ficção é uma coisa maravilhosa, tu segues o *script*, lês aquilo, colas o plano A mais o B, e depois, passado três ou quatro mesinhos de montagem, o filme está mais do que feito, está mais do que trabalhado. No

documentário é muito mais complicado porque, por mais que tenhas uma *guideline*, o documentário é sobretudo construído na montagem, e por mais que tenhas ideias para os planos, os planos raramente saem exactamente como queres, por isso perdes muito tempo na montagem. No caso do *Autografia* como neste do Saramago que estou a fazer há quase quatro anos, ficas a perceber o tempo que eu demoro – mas aqui o que se passava eram duas coisas particulares: são documentários muito intimistas, porque a questão é: imagina a história do Cesariny, ou então o que é que o Cesariny pretende com a sua poesia: os ensaístas e os críticos literários podem escrever, mas o que efectivamente para mim fazia falta, ou o que faria falta para as gerações vindouras, era “o que é que ele sentia, como é que ele pensava, como é que ele via o mundo e porque é que ele via o mundo daquela forma, o que é que o determinou” e isso, na minha opinião pessoal, fazia falta – e as pessoas criticaram o filme porque o filme não tinha conteúdo académico, pedagógico, mas para mim não era isso que importava. No caso do Saramago, mesma coisa: o filme é uma coisa absolutamente pessoal, é um retrato dele e da Pilar, dos dois, do casal, nestes últimos três anos. No caso do Mário ou do Saramago, se queres um elevado grau de intimidade, não podes espetar a câmara em frente do retratado e desatar a fazer perguntas, estamos a falar de pessoas instruídas, de profissionais que sabem o perigo das coisas que estão a dizer, portanto, é difícil criares uma forte cumplicidade. Com o Mário, o filme teve a duração de rodagem que teve de ter, não só porque eu não tinha dinheiro e as condições eram muito precárias, mas porque era preciso esperar que essa cumplicidade surgisse, e estabeleceu-se e aconteceu. No caso do Saramago ainda foi mais grave porque ele é mesmo um profissional da comunicação, está mais do que habituado a dar entrevistas, existem não sei quantos documentários sobre ele, está rodeado diariamente de fotógrafos e de câmaras, a questão aqui é “como é que eu consigo ultrapassar a barreira do que é o seu modo profissional de lidar com os meios de comunicação?” Ao fim de três anos de rodagem e de muitos dias ao lado dele a trabalhar, as coisas mudam e a cumplicidade cresce. Ora, perguntavas tu porque é que eu criei esta produtora: achas que alguma produtora me deixava estar quatro anos a filmar um filme? Claro que já não posso com documentários à frente, é psicologicamente hiper-desgastante, ao fim de quatro anos ainda estás em filmagens e ainda nada se concluiu: espero que fique bom e que a coisa valha este esforço horrível, mas é bastante doloroso e viva à ficção, a ficção é ótima. Adorava fazer um filme de terror a sério e bem feito, ou um filme de acção; gosto de passar pelos géneros e isso para mim é que é a real aprendizagem e o domínio da técnica.

VSD – Investes tantos anos, três ou quatro, vais entrando na área privada dessas pessoas. E a ideia vai-se redefinindo?

MGM – No caso do Mário isso não aconteceu porque o projecto partia de um poema, *Autografia*, portanto era uma coisa muito concreta, dividida nos temas do “amor”, da “vida” e da “morte”. Com o Saramago foi o oposto, eu achava que ia ser um filme muito parecido, em termos formais, com o do Mário, mas não só o Saramago não era um ser tão solitário como o Mário, ele e a Pilar são uma equipa, e o que começou a ganhar um peso enorme no filme foi o que o trabalho representa na vida dele: como é que alguém com 87 anos trabalha tanto? O filme não tem uma única entrevista.

VSD – Na sinopse do *Autografia* lê-se que o filme “vive sobretudo das questões colocadas (ausentes) e das respectivas respostas”, mas no filme sente-se a tua presença, e a da equipa, até se ouve a tua voz. O documentário tem o peso da relação que é estabelecida.

MGM – Foi sem querer. Quando aparece a minha voz no documentário, é porque não consegui tirá-la de forma nenhuma, e acabei por dizer “assuma-se”: o Mário já reage tanto a ti no filme, torna-te tão presente, que às tantas não há problema em aparecer a tua voz. Mas não houve nenhuma tentativa minha ou objectivo meu de me colocar no filme e de me masturbar com isso, não, a minha ideia era estar completamente ausente do filme.

VSD – Sim, ele faz perguntas e puxa muito pela equipa.

MGM – Mas aí eu espero que a coisa tenha resultado, que a interacção que existe no filme não é só comigo, é com o espectador; no fundo é quase como se eu próprio fosse espectador.

VSD – **No processo de escrita costumava convocar pessoas da equipa artística ou técnica?**

MGM – No processo de escrita de argumento, não; na planificação sim, com o argumento à frente. Depois chamo o director de fotografia e mais pessoas que me dizem “nesta cena devia era fazer-se isto ou aquilo”. Estão-me sempre a acusar de ser megalómano e de querer coisas de mais. Mas partilho, sim, não na fase de escrita de argumento, mas depois do argumento estar escrito. Perço opiniões e depois vou retrabalhá-lo.

VSD – **Essas alterações que fazes são mais ao nível de conteúdos, ou ao nível da produção também, como queres filmar num determinado sítio e verificares que é desaconselhável.**

MGM – Eu tenho uma produtora que é minha, o que muda as regras do jogo completamente – porque há ideias que seriam caríssimas, e eu acredito que consigo fazer aquilo de borla, ou que consigo mesmo fazer aquilo. Se depois vir que não posso, as coisas caem por terra: houve não sei quantas cenas da *Floripes* que foram cortadas, cenas que se passavam debaixo de água e outras de helicóptero. Acho que às vezes falta aos portugueses acreditar que tudo é possível. No outro dia, num comentário a um projecto meu, diziam-me assim: “filme demasiado ambicioso; por ser tão ambicioso pode-se perder”. Sou demasiado ambicioso? A ambição é uma coisa boa, querer que as coisas sejam maiores é bom, pelo menos há uma tentativa e a fasquia que te propões é alta; acho que deve ser sempre alta”.

VSD – **Nos créditos do *Autografia*, relativamente à imagem, há imensa gente a fazer câmara: porquê, teve a ver com a duração das filmagens?**

MGM – Eu não tinha dinheiro e foi na altura em que andava na escola e portanto, filmava quem podia filmar naquele dia. Ali não houve, de facto, direcção de Fotografia.

VSD – **Relativamente à *repérage*: no caso do Cesariny estiveste em casa dele, no caso do *Floripes* estiveste em Olhão, mas como é que decorreram as *repérages* dos *décors* para as partes ficcionais?**

MGM – No *Autografia* era a casa dele mais o lado onírico, e eu sabia como o representar: sabia de um cemitério de barcos que queria filmar, mais Lisboa, e o filme também pedia isso. Mas houve coisas inventadas na altura. O filme tem muito a ver com o desaparecimento de determinada Lisboa, o desaparecimento de uma época que era a época dele (ele diz muitas vezes “a minha cidade morreu” ou “a minha Lisboa morreu”) e então achei que a feira popular, que ia ser desmantelada, era o sítio perfeito para filmar. Outro exemplo é o helicóptero final: ele diz que sonhava sempre que voava, e eu disse “não há maneira melhor de acabar este filme do que dar-lhe esse sonho, recriar esse sonho”, e isso só surgiu na montagem. No caso da *Floripes* as coisas não foram assim: havia uma ficção —uma fábula— e portanto procurei *décors* para ela – andámos imenso tempo à procura. Olhão é a Amadora no Algarve, feia todos os dias, portanto não foi fácil. Claro que ajuda muito o facto de a ficção se passar à noite: não se vêem muitas coisas que durante o dia estão ali.

VSD – **E houve reconstrução de alguma coisa, de cenários?**

MGM – Reconstrução não, mas houve criação, por exemplo, o interior da casa. Eu guardo tudo o que apanho na rua, pensando “e se amanhã me faz falta para um filme?”. Um prato com cem anos, jornais, e então tinha uma colecção de coisas; de outras andámos à procura, para decorar o interior. No caso do moinho mexemos numa série de coisas, mas não construímos edifícios ou estruturas. Quanto ao guarda-roupa do filme, uma parte pedimos ao Museu Etnográfico e outra a

uma Escola Secundária que tinha feito um desfile histórico e que, portanto, tinha a roupa e a emprestou, não havia outra forma, não havia dinheiro.

VSD – Na *repérage* fazes-te acompanhar por elementos da equipa técnica ou artística?

MGM – Os meus filmes foram feitos sem dinheiro, é tudo feito de boa vontade: “podes vir comigo?”, depois se não puder não vai, vou eu e levo a máquina de filmar ou a máquina fotográfica e filme ou fotografo; no caso da *Floripes* (que, apesar de tudo é uma coisa mais cuidada) fui com o Daniel [Neves] um tempos antes, não havia luz na ilha e precisaríamos de gerador; e íamos filmar sempre de barco, uma equipa de seis pessoas com o gerador dentro do barco, filmando todas as noites, depois voltar com o gerador, um pesadelo.

Mas sim, numa fase inicial ou ia sozinho ou ia com o assistente de realização e numa fase posterior vais logo com o director de fotografia, e perguntas “achas que dá, que não dá?”.

VSD – E relativamente aos actores e actrizes que aparecem no *Floripes*, na parte ficcional, ou mesmo relativamente às pessoas que são entrevistadas: fizeste alguma e espécie de *casting*?

MGM – Em relação aos actores fizemos um casting na cidade e foi imensa gente. Eu tinha várias personagens e portanto pensava: “espero bem que tenha a sorte de bater certo com as personagens” e depois estava sempre a dizer “não se coíbam com a pronúncia, porque é a pronúncia que se quer”; tenho jeito para dirigir, e muitas vezes dirigi por imitação, “olha, faz assim como eu” – isso ajuda muito quando não se está a conseguir explicar, em abstracto, a um actor o que é que queres que ele faça. Mas sobre escrita de argumento há uma coisa muito importante, que faço sempre: escrevo os diálogos mas depois adapto-os aos actores. A melhor técnica é dizer-lhes “diz como tu mesmo dirias”.

Miguel Cipriano – E isso é feito na altura, nas filmagens, ou ensaios com eles?

MGM – Ensaiámos primeiro mas depois, durante a rodagem, coisas que não saíam bem alteravam-se ou cortavam-se; se aquilo estivesse a ser um desastre absoluto cortavam-se. E também cortei muito na montagem.

VSD – Gostaste de trabalhar com actores não profissionais, sem experiência?

MGM – Gostei imenso porque em *A Batalha*, bem, decidi ir para Marrocos fazer cinema clássico – e o filme é péssimo. De repente apanhas com actores e ficas hiper-coibido de dizer o que quer que seja, ou não estás a dizer bem, tens medo porque estás a pôr em cheque um tipo que sabe muito mais do que tu, mas de facto ele não sabe mais do que tu, tu é que vais realizar o filme. Se não sabemos dirigir ficamos cheios de medo e aquilo acaba por ser um desastre. O que foi muito bom no *Floripes* foi que, pela primeira vez, eu estava com pessoas que nunca tinham feito nada e estavam totalmente dependentes de mim – eu podia dizer as maiores barbaridades que elas acreditariam e fariam aquilo. Depois disso habituei-me a discutir, “esforça-te lá aqui, senão temos que fazer outra vez”: é claro que estamos a falar de vídeo, porque não tenho dinheiro para filmar em película e o vídeo permite fazer vários *takes*. no *Floripes* há uma miúda que é a Aninhas – e ela fazia aquilo maravilhosamente bem e tinha uma pronúncia maravilhosa – mas houve *takes* que tivemos que fazer 16 vezes. Em película nunca poderia fazer isso.

VSD – Estavas a dizer que fizeste mais ficções a seguir ao *Floripes*.

MGM – Fiz uma curta que é a *Segunda-feira*, um projecto que nós fizemos chamado *O Diagnóstico* em que (uma vez mais) não tínhamos dinheiro. Fizemos quatro filmes, todos sobre mais ou menos a mesma temática.

VSD – Perguntei porque estamos a analisar documentários e longas-metragens, pensei que fosse uma longa.

MGM – Não, a outra longa é só mesmo *A Batalha* mas é má, foi um desastre, mas foi a minha Escola de Cinema. Estava no primeiro ano, na Escola, e somos todos um génios, não é?, e fomos para Marrocos a achar que íamos fazer uma longa-metragem de ficção, narrativa clássica sei lá, tipo Maria Mendes, imagina: esta teoria está provada, quero dizer, a narrativa clássica funciona, portanto “vamos lá tentar ver se isto dá ou não dá”, e lá fomos nós a achar que o filme ia custar mil contos, fomos todos para Marrocos filmar – totalmente inexperientes, – e foi um desastre! Não tínhamos dinheiro, fomos expulsos de uma aldeia, mas fizemos cenas com figuração (e eu nunca tinha feito nada com figuração), cenas de sangue e de morte. O filme acabou por ser rodado, em parte cá, ao longo de dois anos – o que é muito tempo, a atriz do filme engravidou e há não sei quantos planos em que está grávida mas não se nota nada; um dos protagonistas tinha um criado e na primeira rodagem filmámos com um marroquino lá, mas na segunda vez já não havia marroquino e filmámos com um amigo algarvio, depois regressámos a Marrocos e filmámos com outro marroquino, e há uma cena em que esse empregado está a servir chá e estão os três actores lá, e ninguém percebe que são diferentes.

VSD – Relativamente às filmagens, em si, que dificuldades é que tens encontrado?

MGM – Em documentários ou ficção?

VSD – Em ambos.

MGM – No *Floripes* tínhamos o problema da maré porque a parte do moinho que tu vês não é assim, o moinho está todo bonitinho e hiper-restaurado, agora o lado que estava podre e antigo era aquele que estava virado para o mar, portanto nós tínhamos que esperar que a maré estivesse baixa para se filmar o ponto de vista que nós queríamos. Em Marrocos fomos expulsos porque apontámos um projector para Meca e ainda pagámos uma multa. Filmámos a casa dos protagonistas, da Rita Loureiro e do Paulo Pinto, no Hotel do Chiado, fomos para o espaço V.I.P, alugámos aquilo e fomos filmar; estamos a filmar com projectores na casa de banho e o detector de fumo do hotel era uma coisa nova, era de microcarbono, não disparava com o fumo mas com o calor, e então o projector dispara e inundámos um hotel inteiro, um hotel de cinco estrelas. E nós com toalhas a tentar estancar a água, a água toda preta porque aquilo vem com um líquido qualquer para apagar o fogo. Mas a dificuldade é sobretudo o dinheiro, sempre o dinheiro: em ficção é assim, se tens dinheiro tens tudo; se estás a pedir favores é possível que tenhas tudo mas a coisa já é mais estrita porque pode correr bem ou muito mal. No documentário é bocado diferente, até podes marcar sítios e depois os próprios protagonistas podem dizer que estão mal dispostos ou que não lhes dá jeito: aconteceu muito com o Mário, houve sítios que eu tinha marcado rodagem –no hospital Miguel Bombarda – mas ele estava amuado e acabámos por não filmar! Também no caso do Saramago houve uma cena num local em que os carros não podem parar e pagámos uma a autorização para pararmos, mas depois ele estava mal disposto e adeus cena.

VSD – As equipas têm-te proporcionado o que queres como realizador?

MGM – Eu sou defensor que se faça uma planificação, mesmo que a planificação dê uma reviravolta na rodagem, mas debes ter uma base de trabalho mínima para que as pessoas ao teu lado saibam o que estás a fazer e com o que estás a contar em cada plano. Imagina que tens uma equipa que está a trabalhar, metade muito boas pessoas e metade sindicalistas: se explicares que há determinado plano que é fulcral para a cena, se calhar não se importam de ficar mais uma hora ou duas para fazer o plano; mas se estás apenas a hesitar e matutar, qualquer um fica irritado por estar à uma da manhã à espera que o realizador acabe de decidir o que vai filmar. Depois comecei a perceber que é muito mais eficiente fazer *storyboards* em fotografia, porque se percebe logo se tal enquadramento é melhor ou pior. Há uma boa técnica de planificação:

metes-te em cima de um escadote, tiras uma fotografia de cima e vêes se resulta bem ou não: mesmo para um director de fotografia até é melhor explicar com a fotografia: “é isto que eu quero, é este ponto de vista que eu quero”, e escusam de estar meia hora a discutir.

VSD – O que é que deixas para a pós-produção? No *Floripes*, as imagens da parte documental parecem tratadas mas pode ter sido na rodagem, com filtros.

MGM – Sim, foi com filtros, mas depois houve correcção de contrastes ou para acertar luzes ou planos que não colavam bem uns com uns outros. Há sempre correcção de cor e mesmo o som (que foi caríssimo), mas naquele caso foram opções de direcção de fotografia que podiam ter corrido mal: o uso de uma coloração em filtro é uma coisa muito perigosa, porque depois já não tens volta atrás na montagem e na pós-produção, e às vezes é preferível colocares um filtro neutro e deixares o resto para a pós-produção. Mas sim, fica imensa coisa para a pós-produção, os efeitos especiais, as dobragens: *A Batalha* é integralmente dobrado porque o som era tão mau que aquilo teve que ser integralmente dobrado; no *Floripes*, o som do coração a ser arrancado e esse tipo de coisas ficaram para a pós-produção – dá muito mais qualidade ao filme e sobretudo no caso português, em que o som é muito mau (e não é que seja necessariamente mau, também temos uma língua que é difícil, que é hiper-fechada e de difícil compreensão, depois também estamos habituados a ver ficção em português e que, a mal ou a bem, temos com a invasão de telenovelas que temos na TVI – mas ainda bem que elas existem porque fazem com que um determinado tipo de público se habitua a ouvir ficção em português. Nós não reparamos, mas 90 por cento dos filmes americanos são dobrados, os filmes do Almodóvar são integralmente dobrados.

VSD – Disseste que o *Floripes* teve um grande investimento a nível sonoro?

MGM – Todas as cenas na ilha foram dobradas porque como tínhamos o gerador era uma barulheira bruta, portanto há muitas cenas à noite que foram dobradas; depois há aqueles pseudo-efeitos especiais como o som dela a arrancar o coração (um coração de porco com sumo de groselha) e na altura achava-se que “o filme pode ter uma grande dimensão sonora, pode ser importante”. Fizemos a montagem sonora na Tóbis e aquilo custou quase 15 mil euros, só o som do filme, porque se pagou duas ou três semanas de montagem de som, mais duas semanas de misturas e foi caríssimo, sobretudo para um filme que não tinha orçamento. Mas tínhamos previsto que algumas coisas podiam correr mal e fizemos logo as dobragens em espaços fechados para que alguns autores não tivessem que vir a Lisboa.

VSD – E que participação tiveste no design da banda sonora?

MGM – Eu gostava muito da música do Paulo Machado, falámos, na altura até lhe dei a referência do *2046* [Wong Kar-wai]. A música foi feita integralmente antes do filme e eu já sabia a que iria usar. Noutros casos usei outra estratégia — ter o filme montado, levar a música de referência e depois fazer o resto.

VSD – E na montagem dos documentários e das ficções, ao ver o material sentiste que estava muita coisa em falta, e nesse caso tiveste oportunidade de voltar a filmar?

MGM – Há sempre alguma coisa em falta, mas isso é do ser humano, essa insatisfação permanente: mas não, pelo contrário, deito fora: no caso do *Floripes*, cenas que foram filmadas ficaram fora do filme porque achámos que não alimentavam a narrativa ou a pioravam. No caso do Cesariny, e no caso do Saramago, como estamos a falar de períodos muito longos de rodagem e em que a montagem está a ser feita simultaneamente, aí sim, às vezes falta mesmo um plano (precisas do ecrã de um computador com determinado texto e aí então “temos que ir filmar isto”).

VSD – Ao pensar um projecto, documental ou ficcional, pensas também nos materiais promocionais?

MGM – Quando começámos a produtora não, mas agora sim. Muitas vezes fico estupefacto quando vejo orçamentos entregues ao ICA e que não contemplam promoção e eu penso, “espera aí, mas o objectivo do filme não é ser visto?, não é trazer público à sala?”, portanto nós cada vez temos mais cuidado com isso; neste filme que estamos a fazer já temos não sei quantos protocolos estabelecidos com revistas e com coisas que vão depois promover o filme – quando assinámos um contacto com a SIC para este filme, determinámos que um determinado montante era gasto em publicidade no grupo.

VSD – Os festivais são importantes para divulgar os filmes?

MGM – Tu mandas um filme para um festival e muitas vezes os festivais são coisas muito fechadas sobre si próprias e limitadas ao meio cinematográfico. É como as estreias — as estreias são sempre perigosas porque as pessoas querem sempre fazer uma estreia enorme e muitas vezes o que estás a fazer é queimar a venda de bilhetes, as hipóteses de bilheteira. Com os festivais, os teus colegas vão ver e depois falam mal de ti, ou uns dizem que gostam: qual é que é a vantagem dos festivais? É que, se ganhas um prémio e se há determinados realizadores que gostam do teu filme, e críticos que gostam do filme, ele vai estar na imprensa. Mas no cinema português há um divórcio muito grande entre ele e o público, e essa é que devia ser a grande luta de todos nós, é uma questão de comunicação – e não é a questão dos filmes comerciais: se querem fazer filmes comerciais façam-nos à vontade, mas também há uma coisa que a Rita Blanco disse na estreia da *Noite Escura* do João Canijo: “se nós não sabemos fazer hambúrgueres, para que é que estamos a fazer hambúrgueres?”. É-me indiferente que realizadores queiram fazer filmes comerciais, mas então façam-nos bem, que aquilo seja bem feito e que funcione, agora o *Corrupção* é digno de ser ver de tão mau que é, e como é que é possível que aquilo alguma vez pudesse ser um filme comercial, mas foi, funcionou porque a estratégia de venda do filme com o realizador zangado acabou por funcionar. Uma vez, há dois anos, o João Milagre convidou-me para ir à Escola de Cinema mostrar uma versão de montagem do *Floripes* e pedi críticas e opiniões, e então perguntei “quem é que aqui nos últimos tempos foi ver um filme português? (e tinham estreado cinco) e nem um aluno tinha ido ver um filme português. Então eu disse “desculpem lá, mas se vocês não vão, como é que querem que alguém vá? E se vocês estão a dizer que é mau, vão ver os filmes para perceberem porque é que os vossos também são tão maus”.

Os filmes do Almodóvar são comerciais? São. E são Cinema de Autor? São. Portanto, ele conseguiu arranjar um sistema para comunicar com o público e é só isto, é só isto que tu tens que arranjar, tu tens que saber que estás a comunicar com pessoas, tens que arranjar mecanismos de comunicação e de venda.

VSD – Voltemos então aos orçamentos: na altura da montagem financeira prevês a legendagem (para a distribuição e exibição internacional)?

MGM – No caso do Saramago sim, mas antes não era. As pessoas esquecem-se de legendar, esquecem-se de imprimir cartazes e esquecem-se das cópias de cassetes que vais ter de fazer. Outra coisa em que nunca se pensa é a questão dos *pitchings*: no caso do documentário vais fazer *pitchings* a Barcelona, a Amesterdão e é óbvio que uma passagem de avião e uma estadia lá custa dinheiro, mas o dinheiro também pode ser investido no sentido em que com esse dinheiro te comprem os produtos.

VSD – Então essa necessidade foi contemplada porque aprendeste com a experiência.

MGM – Foi com a experiência, sim. Eu estive no *Eurodoc*, que é uma espécie de *network* de documentários que existe na Europa e onde durante três meses estás a trabalhar no teu projecto; fazem-se perguntas, as produtoras vêm ter contigo dizer “não, o teu projecto não me interessa

minimamente”, ou então “a única coisa importante no teu projecto é...”. Apesar de violento, é um exercício útil, porque começa a questionar uma série de coisas e a perceber o mecanismo de venda das coisas. No caso do Saramago fomos a vários *pitchings* e tivemos de fazer uma *demo* para não sei quantas pessoas acreditarem naquilo.

VSD – Tens tido a oportunidade de trabalhar com profissionais de outras nacionalidades, pessoas que estejam habituadas a outros sistemas de trabalho?

MGM – Não, o único contacto que eu tive foi no *Eurodoc*, depois comecei a conhecer outras pessoas; mas o Olivier Blanc trabalha comigo – ele é francês mas está cá em Portugal, portanto já conhece este sistema de trás para a frente e da frente para trás – mas agora este filme é uma co-produção: contratualmente tinha lá uma garantia, eu tinha total liberdade artística para a equipa que eu queria, para o que eu queria fazer, mas seja como for isso obriga-te a ser severo, a trabalhar; antes de ter dinheiro em Portugal foram eles [*El Deseo*] que avançaram com dinheiro para o filme, e é óbvio que ao fim de três anos – porque o contracto acabava em 2007 e eu tinha que ter o filme pronto em 2007 – estás tu em 2009 a dizer “bem, o filme não está pronto”.

VSD – Tens preferência entre película e digital?

MGM – Tenho preferência por película, mas o mercado vai obrigar toda a gente a filmar em digital, e disso é que eu tenho pena porque na altura em que eu vier a poder filmar em película já não vai haver película.

MC – Como sobrevives à falta de dinheiro e aos projectos tão prolongados?

MGM – Quando foi este filme agora do Saramago, eu concorri várias vezes ao ICA e nunca consegui apoio. Não é normal – um filme sobre um Nobel de língua portuguesa – por isso mandei um e-mail para produtoras internacionais e foi aí que comecei a ter dinheiro: depois de ter tido o apoio dos espanhóis tive apoio do Instituto do Cinema em Portugal: à medida que tu vais tendo mais apoios, mais facilmente tu consegues ter outros apoios, é como se alguém tivesse acreditado no teu projecto. ■

Os filmes de Miguel Gonçalves Mendes

Vanessa Sousa Dias

Autografia (2004)

Documentário, 103'

Realização e Argumento: Miguel Gonçalves Mendes

Produção: JumpCut

Direcção de Fotografia: Cláudia Oliveira, Dino

Estrelinha, Leonardo Simões, Hugo Azevedo, Hugo Coelho, Miguel Gonçalves Mendes, Nina Alves e Susana Nunes

Direcção de Som: Patrick Mendes

Montagem: Maria Joana Figueiredo

Distribuição: Atalanta

Prémios: Melhor documentário Português – DocLisboa (2004); Grande Prémio Lusofonia e Prémio Júri da Juventude “Lusofonia” – FamaFest (2005); Melhor Documentário e Grande Prémio Fest – FestEspinho (2005).

Outros festivais: Imagens 2005 – Festival Internacional de Cabo Verde

Em *Autografia* pretende-se rejeitar uma leitura de Mário Cesariny que se apoie integralmente no seu trabalho como poeta e pintor. A ideia para o documentário foi desenvolvida e escrita pelo

próprio Miguel Gonçalves Mendes, ainda que nos projectos da JumpCut possam ser consultados outros elementos, e a concretização do projecto foi pautada pela ausência de financeiros significativos (1). O documentário *Autografia* foi gravado ao longo de três anos e certos cargos (como o de operador de câmara) estiveram dependentes da disponibilidade de amigos (profissionais da área).

Autografia divide-se em três actos encaixados entre um prólogo e um epílogo, sendo que estes, por sua vez, se assemelham estruturalmente: a câmara aproxima-se do prédio onde vive Cesariny por via de sucessivos cortes no eixo que vão sendo apadrinhados pela abertura de “Ein Sommernachtstream”, de Mendelssohn; por outro lado, no epílogo há ideia de fechamento de um ciclo (Cesariny fecha a janela).

Este documentário debruça-se sobre a vida pessoal de Cesariny e espelha de um modo igualmente relevante o ambiente vivido na rodagem: Miguel Gonçalves Mendes defende que o próprio entrevistado convocava essa interacção, como que transportando a equipa de filmagem para dentro do plano (evocando-a, questionando-a, interagindo com ela) (2), podendo suscitar no espectador uma sensação de esbatimento de fronteiras e de franca cumplicidade entre equipa e entrevistado (3).

As entrevistas decorrem primordialmente em casa e vão sendo intercaladas com performances de Cesariny noutros décors (cemitério de barcos, Feira Popular de Lisboa, entre outros), com imagens de arquivo fotográfico, de pormenores de quadros ou de projecções de slides sobre o corpo praticamente nu de Cesariny. A montagem globalmente considerada é fluida e o único apontamento de ritmos abruptos surge aquando da declamação do “obituário dos amigos com quem convivi nos cafés”, com repetições de palavras e ruídos extra-diegéticos que quase se sobrepõem à voz de Cesariny.

Os sons pós-produzidos e a música extra-diegética reforçam sentidos e potenciam emoções: as sirenes estridentes e os risos em *off* que quase “esmagam” Cesariny (sugerindo um ambiente de alerta, de pânico); a abertura de Mendelssohn que humedece de ternura o começo e o fim (uma introdução e uma despedida de um objecto de análise estimado) e, por fim, o surgimento de um apontamento nostálgico que consiste em associar imagens aéreas de Lisboa (foi alugado um helicóptero para o efeito) com a “Cantiga do Tejo”, de Carlos Paredes.

No ano de produção do documentário foi editado pela Assírio&Alvim o livro *Verso de Autografia / Mário Cesariny*, que, segundo Miguel Gonçalves Mendes, pretende ser “um suporte adequado ao material existente e o mais acessível a todos os que se interessam pela vida e obra do poeta” (4), e não um mero suplemento do documentário. O livro compila uma parte das conversas e de imagens que surgem no filme.

A Batalha dos Três Reis (2005)

Longa-metragem de ficção, 72'

Realização e Argumento: Miguel Gonçalves Mendes

Produção: JumpCut

Produtores: Ana Paula Gonçalves, Tiago Marques

Direcção de Fotografia: Leonardo Simões, Vasco Saltão

Direcção de Som: António Aleixo, Catarina Martins, Hugo Coelho, Mário Dias

Montagem: Cláudia Rita Oliveira, Pedro Marques

Actores principais: João Cabral, Paulo Pinto, Rita Loureiro

Distribuição: JumpCut

Festivais: Festival Internacional de Cinema de Cabo Verde (2005); Festival Internacional de Cinema de Hong- Kong (2006)

No filme *A Batalha dos Três Reis* pretende-se recuperar a temática da viagem suicidária do Rei D. Sebastião através do cruzamento de três personagens que, sem se aperceberem, caminham em direcção à própria destruição. O protagonista, David, viaja até Marrocos na companhia da namorada, Laura, tendo em parte o objectivo de visitar Vasco, um amigo com o qual não tem contacto há cerca de dez anos: o encontro entre os três fará emergir questões irresolutas do passado (como a ligação erótica nunca consumada entre os dois amigos) e esta tríade passará a

ser governada por um clima de instabilidade, onde uma conjunção perniciosa entre “Thanatos” e “Eros” os levará à morte – Laura é encarcerada e aguarda uma morte lenta; Vasco é assassinado por David na sequência de um confronto físico; David, protagonista deste drama, vê-se condenado a atravessar o deserto e a ser assombrado por alucinações das pessoas que amara.

A primeira longa-metragem de ficção do realizador foi desenvolvida e filmada durante os estudos em Cinema e, à semelhança de *Autografia*, a ideia foi desenvolvida pelo próprio realizador e as condições de produção são francamente idênticas. A este respeito é importante ressaltar que a opção de escrever os próprios argumentos é acompanhada por um desconforto e incerteza relativamente aos conhecimentos na área da escrita (5).

A insuficiência de conhecimentos técnicos por parte da equipa obrigou a que os diálogos do filme fossem integralmente dobrados (6).

Floripes (2005)

Longa-metragem de ficção, 90´

Realização e Argumento: Miguel Gonçalves Mendes

Produção: JumpCut

Produtoras: Ana Jordão/Marisa Salvador

Direcção de Fotografia: Daniel Neves

Direcção de Som: Carlos Vicente

Montagem: Patrícia Saramago (versão 120') / Cláudia Oliveira (versão 67')

Direcção Artística: Eduardo Costa

Actores principais: Catarina Barros, João Salero, João Sancho e Selma Cifka

Distribuição: JumpCut

Festivais: Semana dos realizadores – FantasPorto (2007); IndieLisboa – secção Observatório (2007); Filminho – Festival do Cinema Galego e Português (2008);

Nomeações: 5a longa-metragem mais votada pelo público do Festival Internacional de Cinema IndieLisboa (2007).

Floripes começou por ser uma encomenda para a “Faro Capital Nacional da Cultura 2005” e deu origem a duas versões distintas: *Floripes ou a morte de um mito* (curta-metragem documental que resulta da encomenda e dos quatro meses de trabalho) e *Floripes*, um mix doc./ficção, que nos ocuparemos de analisar.

O material que integra as duas versões foi filmado na mesma altura e resume-se a registos documentais – entrevistas a moradores de Olhão nas quais se expõem atitudes face à superstição, religião e medo – intercalados com cenas que ilustram a lenda de Floripes, moura encantada que todas as noites deambula por Olhão em busca de um homem que a possa desencantar: esta moura corresponde à pedra basilar do imaginário da comunidade de pescadores de Olhão, representando o desconhecido que coage sobre as suas acções e crenças.

Estamos diante de um terceiro exemplo que consolida uma metodologia de trabalho na qual os temas são pensados e definidos pelo próprio realizador, ainda que se verifiquem mudanças significativas: a título de exemplo, os diálogos foram escritos em conjunto com os actores (não profissionais e escolhidos a partir de um *casting* local), houve financiamento de cariz público e um grande investimento na distribuição e divulgação do filme (7). A par das estratégias de promoção do filme, houve preocupação em sedimentar a ideia de que o filme pertencia também aos habitantes de Olhão, algo que em parte se materializou na escolha de actores através de *casting* local, mas que se estendeu à inclusão de estagiários de produção naturais dos locais de filmagem (8).

Floripes é um mix doc/fic por intercalar registos e torná-los complementares um do outro. A adaptação da lenda é feita mediante um ponto de vista seleccionado (a versão contada por uma moradora de Olhão no documentário *Floripes ou a morte de um mito*), sendo a lenda dramatizada e estruturada em função de personagens: Julião assume o papel de co-protagonista (é amado por Floripes), é dado destaque aos dilemas vividos por Julião (relação com Aninhas, de quem espera um filho, e que o impede de assumir a atracção pela moura) e ao drama pessoal da personagem Quinzinho, o bêbado da aldeia.

As acções ficcionadas decorrem à noite, são maioritariamente filmadas com câmara à mão, havendo a predominância de tons quentes e de grão na imagem; as imagens de registo documental evidenciam clareza, nitidez e uma exacerbação de contrastes que se opõem radicalmente à estética adoptada na ficção

O uso de um gerador durante a rodagem das cenas de ficção tornou essencial a dobragem de vozes e a necessidade de criar sons fundamenta o investimento exponencial feito na fase de misturas e de pós-produção de som (9). A música de *Floripes* foi criada para o filme e relaciona-se intimamente com a componente trágica da moura encantada, pontuando inclusivamente o seu ascendente (das lendas, das superstições) no imaginário da comunidade de espectadores (como exemplifica o momento em que Quinzinho desafia Julião a comprovar a existência de Floripes).

Sendo a componente ficcional de *Floripes* passada algures nos anos 40 (época avançada pelo realizador, embora não se encontrem referências no filme), houve a preocupação de recriar cenários (interiores) e figurinos que sugiram a época na qual decorre a acção, algo que foi conseguido através de objectos pertencentes ao próprio realizador e com roupas cedidas pelo Museu Etnográfico e por uma Escola Secundária.

Notas do texto

1. Ver entrevista acima.

2. Idem.

3. As filmagens na Pastelaria Versailles (II Acto) permitem ilustrar esta operação: a entrevista é sucessivamente interrompida, seja pela passagem de pessoas, seja pelo empregado que troca impressões com a equipa. Mais tarde, em casa se Cesariny (III Acto), Henriette está à janela e vai interrompendo o irmão (numa tentativa desesperada de desviar o assunto da conversa – que nitidamente lhe desagrada, a homossexualidade): estes são dois exemplos da inclusão de material que desvia o curso do documentário e que desafiam os *standards* clássicos, ao mesmo tempo que se privilegia como que um apreço pela “autenticidade”.

4. Texto introdutório de Verso de autografia / Mário Cesariny, livro que compila as entrevistas realizadas por Miguel Gonçalves Mendes a Mário Cesariny por altura das filmagens de Autografia.

5. Ver entrevista acima.

6. Idem.

7. Ibidem.

8. Estratégia essa que se provou frutífera: a estreia de *Floripes* em Faro esgotou na véspera, tendo o filme conhecido uma recepção excepcional também em Olhão. Segundo os dados do

Dossier Final do filme (gentilmente cedido pela JumpCut para efeitos de análise), na altura em que se apuravam 6649 espectadores (valor que aglomera bilhetes vendidos em Lisboa e no Algarve), 3969 deles tinham visionado o filme em Faro (valor correspondente à 7ª semana de exibição).

9. Ver entrevista acima.



Mário Cesariny em *Autografia*, de Miguel Gonçalves Mendes