

ENTREVISTAS

com realizadores



Graça Castanheira: “Os criadores precisam de maturidade”

Entrevista conduzida por Jorge Jácome, Marta Simões e Miguel Cipriano

GRAÇA CASTANHEIRA nasceu em Angola em 1962 e tem-se sobretudo dedicado à área do documentário. Formou-se em 1989 na Escola Superior de Teatro e Cinema, onde lecciona Cinema Documental e Práticas de Realização. É fundadora da Apordoc. Foi distinguida no festival Doc Lisboa 2006 com uma menção honrosa para Melhor Documentário com *Logo Existo*. Filmografia: *Maria de Lourdes Pintasilgo* (2010); *Logo Existo* (2006); *Fernando Lopes-Graça* (2006); *Laura, a Inquietação de Estar Viva* (2006); *Outubro* (2001); *2 Mundos* (1999); *I have a dream* (1998).

Jorge Jácome - Como nascem as ideias para os seus filmes?

Graça Castanheira - Normalmente vêm da necessidade de ter uma ideia, porque quando se está a pensar num filme é preciso estar a pensar no próximo. Para mim, nunca é muito violento ter ideias. Fazer aquele filme ou desenvolver aquela ideia é uma coisa natural. Dantes tinha muitas ideias e tinha que escolher uma, mas com o passar do tempo tenho uma ideia e escolho aquela. Como se alguma coisa inconsciente em mim fizesse uma triagem. Há uma ideia que eu tenho, que está sempre a cair ao longo do tempo, que é fazer um documentário sobre treinadores de cães para cegos e eu nunca escolho essa ideia. Nunca tive uma ideia só para experimentar uma coisa, foi sempre uma necessidade.

JJ – Depois de nascer a ideia tem alguém com quem discutir sobre o filme?

GC – Tenho um amigo em particular e não vivo sem a cabeça dele. A partir do momento que tenho uma ideia, marco um jantar. Por exemplo, para este último filme que estou a fazer, estive a contar o número de folhas de mesa de restaurante que temos escritas e temos dezassete. A partir do momento em que tenho uma ideia consulto primeiro as pessoas de quem eu gosto e que sei que gostam, porque sou muito reservada a contar a ideia. Primeiro é preciso que a ideia cresça e que se seja imperativo dizê-la a alguém. Nunca conto uma ideia quando está no início.

Só falo dela quando sei que posso ter uma sinopse, mesmo que seja uma sinopse que demore um jantar inteiro a fazer.

JJ- Essas ideias, que parecem ser já uma necessidade de fazer filme após filme, devem-se a quê?

GC- Acho que é porque eu sou realizadora e os realizadores fazem filmes e portanto fazer filmes para mim é natural. Tem que se fazer outro filme. É o que eu faço. Estou a acabar um, tenho que fazer outro.

Marta Simões – E apresentam uma evolução de um para o outro?

GC - A continuidade no trabalho é das coisas mais importantes no crescimento de um realizador. É por isso que tenho tentado diversificar o meu trabalho. Por um lado faço filmes mais autorais e por outro tenho o trabalho dos filmes para a televisão. Isso permite-me procurar essa continuidade e a possibilidade de testar modelos narrativos que depois aplico em coisas mais complexas, com outro tempo, outra duração e outros meios de produção.

JJ - Quanto tempo demora a crescer uma ideia?

GC - Depende muito. No caso do filme que estou agora a fazer demorou anos. Começou em Moçambique quando percebi que éramos privilegiados e que a grande parte da população mundial não vivia como eu vivia, mas como aqueles pobres que estava a filmar. Acabou em 2007 quando eu encontrei a forma certa para o filme.

JJ - A produção dá-lhe tempo para pensar nas ideias e a partir daí arranjar orçamento?

GC – Normalmente há sempre uma coisa que baliza a chegada das ideias, que é o ICA. Eu posso ter uma ideia em Janeiro e sei que em Março vou ter que a apresentar. Se aquela ideia não está ali e agora, só volta a haver oportunidade daí a um ano. Isso angustia-me imenso. Para mim o essencial, é nunca estar parada, estar a fazer um filme. Tenho conseguido, mas não sei se vai durar...

JJ - Como é que aborda a produtora depois de ter a ideia para o filme?

GC – No caso deste último filme, que demorou este tempo todo a desenvolver, apresentei-o como uma ideia muito inicial e o produtor gostou logo à partida, mas o filme ainda não era nada. Um realizador tem que fazer com que os outros acreditem nele. Quando saí da escola de cinema fizemos um número de uma revista chamada “Revista de Cinema” e fizemos uma entrevista de fundo ao Jorge Silva Melo; ele disse uma frase que me marcou imenso e acreditei que aquilo devia ser verdade embora ainda não soubesse. Disse ele: “ Eu preciso de um produtor que me ame”. Basicamente é disto de que se trata. Só as pessoas que nos amam é que confiam em nós. Um produtor tem de ver que estamos num determinado caminho, que há ali um realizador ou uma pessoa a crescer. Não se nasce realizador nem se sai da escola realizador. É preciso ir filmando, é preciso ir errando para ir apanhando o jeito. Nesse sentido é muito importante ter alguém que confie em nós, que possa agarrar as ideias mesmo sabendo que ainda não é totalmente aquilo que virá a ser o filme.

JJ - Como é que se encontra a produtora que nos ama?

GC – Eu tenho trabalhado desde sempre com a *Filmes do Tejo*. No princípio, quando comecei, a Maria João Mayer também estava a começar. Eu fazia design gráfico e fiz o logotipo deles e acabei por ficar a trabalhar com eles. No *Logo Existo* trabalhei com a *Fado Filmes* porque me convidaram e logo a seguir convidaram-me a desenvolver outra ideia. Também trabalho com a *Valentim de Carvalho* porque me fizeram uma encomenda e gostaram do trabalho.

JJ- Quando é que sente que pode começar a preparar o filme?

GC - No processo, enquanto não tenho o dinheiro, não envolvo ninguém a não ser o meu amigo das toalhas de mesa. Até lá, estou sozinha. Não interpelo, nem o produtor, nem ninguém. Fico em casa, escrevo dossiers e trabalho imenso até estar pronta. Quando chega o dinheiro, estou pronta. Não acredito nem gosto de trabalhar sem dinheiro.

MS - A comunicação da ideia com o resto da equipa é feita de que maneira?

GC – Eu tenho alguma dificuldade em encontrar a equipa certa para o filme certo. Não sei se ainda não encontrei ou se é uma coisa que eu nem sequer quero encontrar, porque os filmes são todos diferentes. Tento casar pessoas diferentes para cada filme. Às vezes erro, outras vezes acerto em cheio. Às vezes despeço pessoas, outras peço para as despedirem. Nem tudo corre bem nas rodagens, todos sabemos disso. É um lugar potencialmente conflituoso e as pessoas tem caracteres muito diferentes. O orgulho é uma coisa profundamente humana e numa rotação, principalmente em documentário, pode-se meter muito entre o resultado final e aquilo que é pretendido. Aposto muito no talento e no carácter. O que eu tento sempre fazer ver à equipa é o que eu estou a fazer. Mas não em demasia, não preciso que a equipa esteja ali a perceber imenso a minha cabeça. Preciso de que, no momento em que estamos a filmar, a equipa perceba o que é que eu quero daquela cena. E eu tenho de saber sempre o que quero daquela cena. Portanto, a relação com a equipa é uma relação mais de exigência comigo própria do que com a equipa em si. Tenho de saber o que estou a fazer, a partir desse momento tudo correrá bem. Se eu não souber, ponho-me a culpar a equipa.

JJ - Que género de dificuldades costuma encontrar durante as filmagens?

GC – Há uma coisa que hoje em dia me preocupa imenso, são os suportes. Estamos quase a ter câmaras de vídeo que são próximas da linguagem do cinema, mas ainda não são. Por exemplo, no filme da Maria de Lurdes Pintasilgo estou a fazer um filme muito híbrido: tenho coisas que são muito vídeo e outras já muito próximas da plasticidade do cinema. Portanto, uma das coisas que me preocupa é quando saem câmaras de que eu gosto realmente. Isso impede-me, às vezes, de gostar totalmente de filmar, é uma das minhas dificuldades. Agora dificuldades na rotação ou com a equipa, quando Cristo disse “quando dois ou mais de vós estiverem reunidos, estarei entre vós”, basicamente ele não queria dizer que estava realmente entre nós, estava, sim, a dizer que precisávamos de que ele estivesse entre nós. Quando estão mais de duas pessoas, há discussões e portanto precisamos urgentemente de Cristo nas rodagens.

Numa equipa de cinema, sabemos como é complicado e como funciona a hierarquia. Por exemplo, numa equipa de quatro pessoas não pode haver um maquinista a reclamar. Normalmente escolho pessoas que sabem o que estão a fazer; se não sabem, estou eu ali para dizer. Não suporto a ideia de que uma discussão ou uma tensão fique para sempre gravada num filme. O documentário tem uma coisa tramada, que é a luz estar a dar naquela água, naquele momento, com aquele vento, e não há outro momento em que aquela luz vá estar assim. Ou a equipa está completamente atenta e sabe o que está a fazer, ou o momento passa e nunca mais o filmamos. Se em ficção é preciso uma enorme disciplina, em documentário é preciso uma enorme atenção. Se eu faço um filme em que a premissa é trabalhar com a luz natural, a equipa tem de estar toda ela atenta ao descer do sol. Não há outra hipótese, não posso estar eu sozinha a pensar nisso.

Miguel Cipriano - Como encontra as pessoas para cada filme? Como é que se formam essas equipas?

GC – Para cada filme, penso se vou trabalhar a câmara à mão ou se vou ter uma equipa em que é preciso muita descrição, com poucas pessoas, ou uma equipa muito portátil.. Nunca me

esqueço de quando, em Moçambique, ficava fora das palhotas porque tinha dois tipos grandes a trabalhar comigo e eles faziam o que queriam porque eu não cabia dentro da palhota. Eu só pensava porque é que não tinha trazido dois tipos mais pequenos. Portanto, a questão do espaço e da invisibilidade, que a equipa ocupa, é uma coisa que me preocupa porque eu não quero estar a esconder-me sistematicamente, já que a equipa é demasiado grande.

Depois tem a ver com os próprios temas. Por exemplo, agora para o documentário de Maria de Lurdes Pintasilgo, para mim não fazia sentido estar com pessoas que não soubessem minimamente quem ela era, ou porque não se preocupam, ou porque para elas a política é uma coisa irrelevante. Seriam pessoas que iam estar enfadadas a ouvir falar daquelas coisas, e eu preciso que as pessoas estejam com vontade.

JJ - Que tarefas ficam reservadas para a pós-produção?

GC – Eu nunca páro uma rodagem. Como tenho a câmara, os meios e como sei filmar, às vezes filmo coisas depois de o filme estar praticamente fechado. Portanto, a rodagem nunca acaba, mas as tarefas da pós-produção são essencialmente a produção de sentido na montagem. É onde eu acho que começa toda a produção de sentido, porque até aí acho que faço uma coisa que surpreende negativamente algumas pessoas com quem trabalho, visto que pensam que trabalho sem método. No *Maria de Lurdes Pintasilgo* falamos com 17 pessoas, fotografámos todas as fotografias que ela tinha, recolhi todo o material de arquivo da RTP assim como todas as entrevistas de rádio. Agora temos isto tudo, mas eu sei para onde é que vai aquele material e tenho uma ideia de estrutura. Isto não é caótico, é apenas reunir o máximo. Uma espécie de impulso criativo inicial que resulta da colheita de tudo. Aquilo que é importante é saber, em cada momento, o que é que se pergunta, o que é que se filma e mais ou menos que lugar poderá ter aquilo no filme. Na pós-produção é onde acabo por produzir o sentido dos grandes gestos da colheita, por reunir o material fundamental: fazer planos, construir cenas a partir dos planos. É isso que um realizador faz.

JJ - Há essa vontade de fazer filmes, mas depois qual é o destino deles?

GC - Há muitos anos, li uma teoria de física quântica que diz que basta estarmos aqui a ter esta conversa para que esta conversa esteja a ser emitida para todos nós. Eles têm vários estudos, ainda não completamente fundamentados mas do tipo “um passarinho no Norte de África começa a abrir um pacote de leite com o bico e a mesma espécie de pássaros na Amazónia começa a fazer o mesmo”, como se houvesse uma espécie de comunicação entre eles. Tenho uma visão modesta do alcance dos meus filmes, e é como se bastasse eu estar a organizá-los e a fazê-los para que eles já produzissem um sentido. Depois, o que procuro fazer é que os filmes que são para televisão passem o máximo possível de vezes, em horários tão bons quanto possível. Se passarem em piores horas é porque eu fiz um filme menos adaptado àquilo que são as exigências dos canais.

Sou péssima a promover-me e sou péssima a promover os filmes. Tenho de melhorar isso, mas basicamente o que quero é que os filmes sejam vistos e circulem o máximo possível. Mas do que gosto mais é mesmo de fazê-los. A vida dos filmes não me interessa tanto. Devia interessar-me mais, mas talvez para isso eu precise realmente de um produtor ou de um distribuidor.

MS - E quando faz um filme pensa logo à partida a quem se destina ele ou onde o vão exhibir?

GC – Na televisão sim. Eu sei qual é o meu grau de atenção a ver um filme na televisão. Eu sei que a televisão não é um ecrã de cinema. Da mesma maneira que uma mesa deve estar a 1,70 m do chão, um filme para televisão deve ter 52 minutos. Não me parece uma imposição fascista, parece-me uma coisa razoável, uma espécie de ergonomia. Procuro que a estrutura tenha sempre uma leitura que qualquer pessoa possa seguir; e depois, que quem quiser possa fazer outra mais

complexa. Nos outros filmes não, não me preocupo nada. Preocupo-me com aquilo que sei sobre o cinema.

JJ - E a produção não lhe exige que o resultado final, principalmente em cinema, tenha uma aceitação mais favorável pela parte do público?

GC - Para as pessoas que são muito mais do cinema de autor, eu sou meia comercial; e para as pessoas que são do meio mais comercial, sou um bocado artista. Em Portugal e na Europa, quem tem o *final cut* do filme é o realizador e não o produtor. Eu não tenho muitos fantasmas relativamente àquilo que são as discórdias que as pessoas possam ter comigo. Em design, por exemplo, se me dizem “não use preto na capa” eu uso azul escuro ou castanho. Se me dizem “Não quero o fim assim”, faço outro. Não acho que da resistência saiam coisas muito produtivas. Levo isto muito a sério, mas não tanto assim. Não acredito que seja preciso sofrer e lutar por um fim que é nosso. Se for preciso mudo-o, porque sei (ou acho que sei) mudar sem comprometer a minha integridade artística.

JJ - É realista viver só de cinema?

GC - Não faço só filmes. Dou aulas, faço correcção de cor, pós-produção e genéricos. Se for preciso, também monto filmes e até há pouco tempo fazia design gráfico. Não é realista viver só de subsídios, mas acho realista viver só de cinema. Para mim, criar dinheiro não é diferente de criar um filme. São tudo actos criativos, geradores. Eu consigo viver bem, mas há meses que estou na miséria, e outros em que estou óptima. Já percebi que nos meses em que estou óptima tenho de pensar nos meses menos bons, e a coisa dá-se. Nunca fico com ar de pedinte.

MS - Muita gente se queixa do facto de não haver janelas de exibição adequadas ao filme que fazem. Também sente isso?

GC - Eu acho que os filmes têm de ser melhores. Falta a este meio alguma humildade (a mim também) e capacidade de perceber que a fasquia está alta. Sim, convém criar mais janelas de exibição, mas não há uma produção nacional, não do ponto de vista quantitativo mas qualitativo, que justifique um espaço vinculado ao cinema português. Não creio que seja o ICA que não dá dinheiro suficiente aos realizadores portugueses, creio que é também uma questão da maturidade artística dos próprios criadores.

No meu primeiro filme queria muito que aquilo estivesse um mês em cartaz; hoje sei que ainda bem que não esteve. Uma das frentes é exigir mais apoio, mais canais de distribuição, etc. A outra é um exercício de reflexão sobre o que é que nós, enquanto criadores, valemos e o que é que o público daria por nós se estivéssemos um mês em cartaz. Gostava imenso que um filme meu estivesse um mês em cartaz, mas gostava, acima de tudo, que a sala estivesse minimamente cheia todos os dias. Prefiro uma semana ou três dias cheios do que um mês com a sala às moscas. Sinto que ainda tenho que crescer imenso como realizadora até ter um filme de quem diga “este têm mesmo que exhibir”! ■



Maria de Lourdes Pintasilgo, de Graça Castanheira